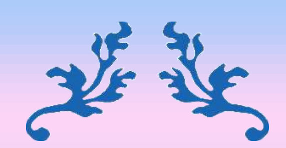
ISSN: 2582-9254
www.hilalalhind.com
المجلد الثاني – العدد الثاني





Vol. No. 2, Issue No. 2

April – June 2022

هلال الهند

ISSN: 2582-9254

مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة

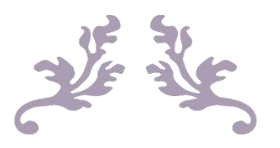


رئيس التحرير
أ.د. مجيب الرحمن

يصدرها:
د. مخلص الرحمن
سانغاتي بلّي، رامبور هات، بيربوم،
بنغال الغربية – الهند، 731224

Vol. No. 2, Issue No. 2

April – June 2022



هلال الهند

ISSN: 2582-9254

مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة



رئيس التحرير
أ.د. مجيب الرحمن

يصدرها:
د. مخلص الرحمن
سانغاتي بلي، رامبور هات، بيربوم،
بنغال الغربية – الهند، 731224

هلال الهند
(مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة)

أهداف المجلة

المجلة تهدف إلى:

- إتاحة الفرص للكتاب والباحثين لنشر أعمالهم العلمية والأدبية والبحثية، وإبرازها على المستوى العالمي.
- توفير وعاء رقمي ومنصة إلكترونية لتعزيز المحتوى الرقمي العربي ونشره وترويجه من خلال المجلة ذات الوصول المفتوح على الشبكة العنكبوتية.
- مؤازرة أصحاب الأقلام المبدعة والرؤى الثاقبة الذين يساهمون في النهوض باللغة العربية والارتقاء بها، بنشر بحوثهم العلمية، ودراساتهم النقدية، ونتاجات قرائحهم الإبداعية.
- مواكبة حركة التطور العلمي والبحثي في مجال اللغة العربية وآدابها على الصعيدين المحلي والدولي، والاهتمام بمعالجة القضايا المعاصرة بالبحث والتحليل والتحقيق.
- نشر الأعمال الأدبية والعلمية والثقافية والتراثية العالمية عن طريق ترجمتها من اللغات العالمية، بما فيها الهندية، إلى اللغة العربية.
- الإسهام في بناء مجتمع معرفي بنشر البحوث والمقالات عالية الجودة في مختلف المجالات مع الالتزام بالمعايير العلمية والعالمية الدقيقة للبحث.
- تحقيق مبادئ الأمن والسلام والتعايش السلمي والحوار بين الأديان والحضارات والثقافات من خلال الإبداع.
- إصدار أعداد خاصة في محاور هامة تخص أهداف المجلة التي من شأنها أن تكون ذات فائدة علمية كبيرة لطلبة وباحثي وأساتذة اللغة العربية في الهند.
- إقامة جسر علمي وثقافي بين الهند والعالم العربي من خلال اعتماد وتنفيذ مشاريع علمية وبحثية مشتركة بهدف توطيد أواصر التعاون العلمي بين المهتمين بالشأن الثقافي العربي في الهند والعالم العربي.

الآراء المنشورة في مجلة "هلال الهند" تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة. ولا يخضع ترتيب المنشور فيها لمستوى البحث أو الباحث.

هيئة التحكيم

الهيئة الاستشارية

شروط النشر في المجلة:

- أن تكون المقالات البحثية أصيلة وألا تكون قد نشرت أو قدمت للنشر في أي مكان آخر جزئيا أو كليا.
- أن يقع البحث في مجال أهداف المجلة واهتماماتها البحثية.
- أن يكتب الباحث اسمه الكامل ومسماه الوظيفي وجهة عمله وبريده الإلكتروني ويلصق صورته ذات مقاس الجوازات.
- أن يتقيَّد البحث بمواصفات التوثيق وفقاً لنظام الإحالات المرجعية الذي تعتمده المجلة.
- أن يتحرى الباحث في عمله الجدة والعمق والقصد، والالتزام بالشروط العلمية والمنهجية المتبعة أكاديميا.
- أن يُرفق مع البحث ملخص لا يزيد على 250 كلمة.
- أن يُرفق الملخص بكلمات مفتاحية لا تزيد على 6 كلمات ترتب هجائياً.
- يجب أن يكون المقال خالياً من الأخطاء الإملائية والنحوية واللغوية والمطبعية قدر الإمكان.
- أن يكون المقال مطبوعا ببرنامج (MS Word)، ونوع الخط Fanan، وحجم الخط 16 في كتابة المتن، وبمسافة 1.5 بين سطور المتن، وحجم الخط 16 في العناوين الرئيسية والفرعية للمتن بخط غليظ، و12 للحواشي. وفي اللغة الأجنبية، نوع الخط (Times New Roman) ، وحجم الخط 12 في المتن، وفي الهوامش نفس الخط مع حجم 10.
- ألا يزيد عدد الكلمات 4000، بما فيها ملخص البحث والمصادر والمراجع والجداول والرسوم وكافة الملحقات.
- أن تُوضع لكل صفحة أرقام هوامشها الخاصة بها في الأسفل، وأن تذكر المراجع والمصادر في النهاية.
- تخضع البحوث للتحكيم والمراجعة العمياء من قبل خبراء متخصصين، ويُتخذ قرار نشر البحوث في ضوء آراء المحكَّمين وقرار هيئة التحرير.
- تحتفظ المجلة بحقها في حذف أو إعادة صياغة بعض الكلمات والعبارات التي لا تتناسب مع أسلوبها في النشر ولا تلتزم المجلة برد المقالات غير المقبولة للنشر إلى أصحابها.
- تعبّر الآراء العلمية المنشورة في البحوث عن آراء كاتبيها، ونظرتهم الشخصية، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة.

يُرجى في تدوين الهوامش في البحث مراعاة الخطوات التالية:

عند ذكر المرجع للمرة الأولى:

- **الكتب:** لقب المؤلف أو الاسم الأخير للمؤلف، الاسم الأول للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ، الترجمة، (إن وجدت) (مكان النشر: الناشر، عدد الطبعة، تاريخ النشر)، الجزء إن وجد، الصفحة. على سبيل المثال: الرحمن، مجيب: **تأثير اللغة الإنجليزية في أسلوب الصحافة العربية** (نيو دلهي: محمد جمشيد، الطبعة الأولى، 2004م) ص:22.
- **الكتاب المترجم:** حيدر، قرة العين: نهر النار، ترجمة: أ.د مجيب الرحمان، (الإمارات العربية المتحدة: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى، 2020م) ص:30
- **المجلات والدوريات:** اسم الكاتب، عنوان المقال، اسم المجلة بخط غليظ، السنة، العدد، الصفحة.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في الهامش التالي مباشرة تتبع الطريقة الآتية: المرجع نفسه، المصدر نفسه ج، ص.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في موضع آخر من البحث، اسم الشهرة للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ أو المقال، ج، ص.
- **المراجع الالكترونية:** اسم المؤلف، أو المنظمة، "عنوان المقال"، (بين فاصلتين مزدوجتين)، الرابط كاملا إذا كان الرابط صغيرا، وإذا كان الرابط كبيرا فيكفي ذكر الموقع الإلكتروني، وتاريخ التصفح.
- وإذا كانت المراجع صحيفة، فيكتب اسم الكاتب، "عنوان المقالة أو التقرير"، اسم الصحيفة، ثم تحديد نوعها أهي يومية أم أسبوعية أم شهرية، (مكان الصدور)، والعدد، والتاريخ، والصفحة، على سبيل المثال: مفيد نجم، "الرواية الواقعية"، جريدة العرب اليومية، (بريطانيا)، العدد 9983، 21 يوليو 2015م، ص 15
- المخطوطات: اسم المؤلف كاملاً، عنوان المخطوط كاملاً، ويذكر اسم المكان المحفوظ فيه هذا الاقتباس ويشار إلى تاريخ النسخة، وعدد أوراقها.
- تُخرج الآيات في متن الحديث، وليس في الهوامش، ويكون التخريج كالآتي: (الإخلاص: 1).

المحتويات

كلمة التحرير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيّد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين أما بعد.

فمن نعم وآلاء الله الكثيرة على عباده هي شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن، وفرض فيه على عباده الصيام، وحثّهم فيه على الاستزادة من قيام الليل وعمل الخيرات والاستغفار والإنابة إلى الله، وفي الحقيقة تتحوّل حياة العبد المؤمن في هذا الشهر الفضيل إلى حياة كلها عبادة وطاعة وخير وفضيلة، ولعل المشروع الإلهي يهدف من هذا إلى تطهير نفوس المؤمنين من الأدناس والأرجاس التي تعيق نماءها الروحي كما يرمي إلى شحن حياتهم بطاقة إيمانية جديدة، وبالتالي، يُنظر إلى شهر رمضان المبارك كنعمة كبرى من الله سبحانه وتعالى لعباده المؤمنين. ومن حق الله سبحانه وتعالى أن يأمر عباده - الذين خلقهم وصوّرهم وشقّ سمعَهم وبصرَهم بحوله وقوته - بأن يصوموا عن الطعام والشراب في النهار مدة شهر واحد إرضاءً له، ومن واجب العبد أن يطيع ربه ويعمل كل ما في وسعه ليتقرّب إليه ويكسب رضاه، والتقرب إليه من خلال الطاعة والعبادة هو هدف الخلق الإلهي للإنسان والجن "وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون (سورة الذاريات، الآية-56)، حتى إذا يكشف الرب عن ساقٍ يوم القيامة ويدعو العباد إلى أن يسجدوا له فلا يستطيع السجود من فسقوا عن أمر ربهم في الحياة الدنيا "يوم يكشف عن ساق ويدعون إلى السجود فلا يستطيعون" (سورة القلم، الآية-42).

غريب أمر أولئك المسلمين والملحدين الذين يسخرون من فكرة الصيام بغية إرضاء الله، وليعلموا أن الله ليس بحاجة إلى صلاة العبد وصيامه، وإنما

هي حاجة العبد إلى إرضاء ربه، وقد وهبه الله أدوات ووسائل رائعة للتقرب إليه وكسب رضاه: وهي الصلاة والصيام وتلاوة القرآن وعمل الخيرات والصدقات ونشر الخير في المجتمع.... وعليه فلابدّ للمرء المسلم أن يغتنم كل ما عنده من الوقت والراحة والمال في شهر رمضان ليوظفها في عبادة الله والاستغفار والإنابة إليه، فمن يدري هل سيرزق له شهر رمضان آخر، فكم منا رحلوا، ويرحلون كل يوم.

نقدم إليكم أيها القراء الكرام العدد الثاني للعام الجاري 2022م لمجلتنا "مجلة هلال الهند" في هذا الشهر الفضيل، ويضم العدد الحالي أحد عشر بحثاً للباحثين العرب والهنود، ويضمّ قسم الدراسات الأدبية والفنية والثقافية بحثا رائعا بعنوان "فن البورتريه من روايات نجيب محفوظ إلى روايات حلمي التوني: المرأة نموذجاً" للباحثة رجاء الفاريك تليلي وترى الباحثة أنه: "ولئن كان الفنّ التّشكيلي أكثر الفنون عناية بالصورة الوجهية (البورتريه) واهتماما بتقنياتها وأساليب رسمها فإنّ هذا الجنس من الفنون لم يبق حكرا عليه بل تجاوزه وعبر إلى مجالات أخرى لعلّ أبرزها مجال الرّواية، الذي ينبني على ركائز أساسية تمثّل الشخصيّات الرّوائية فيها بملامحها وتفاعلاتها وانفعالاتها حجر الزاوية، فظهر "البورتريه الأدبي" بمختلف أبعاده الشّكليّة والنّفسيّة والاجتماعية وتنافس الرّوائيّون في توظيفه والإفادة منه في بنية الرواية وحبكتها"، ورصد الدكتور شميم أحمد النظامي في بحثه الآثار العلمية للكاتب الكبير نور عالم خليل الأميني - الذي رحل عن الدنيا قبل سنتين تاركا وراءه فجوة كبيرة في الوسط العلمي الهندي - في حقول الصحافة العربية والتأليف والتدريس، فيما تناول الباحث شاهجهان علي ترجمة المقامات الحريرية إلى اللغة البنغالية بالإشارة الخاصة إلى ترجمة الأستاذ مولانا أحمد ميمون، وتناول الباحث عبد المتين التجليات الاجتماعية في رواية "زقاق المدق" الشهيرة للروائي المصري

العالمي نجيب محفوظ، وتعد هذه الرواية من أفضل ما كتبه نجيب محفوظ في فئة رواية الواقعية الاجتماعية، والرواية حسب النقاد تقدم منمنمة اجتماعية رائعة وبارعة للمجتمع القاهري بتقديمها عددا كبيرا من الشخصيات الحية التي تتفاعل مع الأحداث تفاعلا واقعيا نابضاً بالحياة، وفي بحثه القيم يرصد الباحث الهندي محمد سعود عالم الأعظمي أثر فن العروض العربي في فن العروض الأردي؛ وهو بحث لا يخلو من قيمته العلمية نظرا لطبيعة التلاحم الفني بين الأدبين العربي والأردي ومدى التأثير والتأثر بينهما، والبحث الأخير في هذا القسم للباحث محمد مزمل حق يرصد الرؤية الاجتماعية في رواية "نائب عزرائيل" ليوسف السباعي، وهي رواية قيمة للروائي يوسف السباعي.

وفي فئة الدراسات الإسلامية نقدم ثلاثة بحوث، أولها سمات التعبير القرآني في سورة التكوير للباحثين د. إيمان كريم جبّار الحريزيّ، والباحثة بيّنات جميل صالح الحيدريّ، والبحث الثاني يتناول منهج الأستاذ فاضل السامرائي في التفسير البياني وإجراءاته في إبراز الإعجاز النحوي للباحث د. جاويد أحمد بال، فيما يرصد بحث د. معراج أحمد معراج الندوي التناص القرآني في قصص الشيخ الندوي: قصة يوسف أنموذجاً.

والقسم الأخير "إبداعات أدبية" يضم ترجمة قصة ضريح الحب، إبداعناميتا غوخالي وترجمة د. مخلص الرحمن، وخاطرة بعنوان " لما انتقل روحك إلي" بقلم يونس بن عبد الله الهندي.

نتقدّم إليكم أيها القراء الكرام بخالص الشكر والتقدير والعرفان على دعمكم المتواصل لمجلتنا الفتية ونرجوكم مواصلة هذا الدعم والتعاون خدمةً للغة والثقافة العربية في بلد غير عربي، ونناشدكم بتزويدنا بنصائحكم ومشوراتكم للارتقاء بمستوى المجلة.

نتقدم إليكم من أسرة "مجلة هلال الهند" بأطيب التهاني وأجمل التبريكات والأماني بمناسبة العيد السعيد 1443 هـ، كل سنة وأنتم طيبون، عيد مبارك!

أ.د. مجيب الرحمن
رئيس التحرير
تحريراً في 28 رمضان المبارك 1443 هـ
الموافق 30 أبريل 2022

.... ❖❖❖❖❖ ....

فنّ البورتريه من روايات نجيب محفوظ إلى لوحات حلمي التوني: المرأة نموذجا

بقلم: رجاء الفاريك تليلي *

مقدّمة:

مثّل الرّسم أوّل وسيلة اعتمدها الإنسان للتعبير عن ذاته وتجاوز حيرته بـ "[استلال] الصورة من كهوف ذاته لينقشها على كهوف الطبيعة مذ عكست النار ظلاله على جدرانها[1].

ولم يكن من الصعب عليه إدراك ما للوجه من قدرة لا محدودة على التعبير وكشف دواخل النّفس وتحقيق التّواصل مع الآخر . لذلك سعى إلى تثبيت هذه القدرة من خلال فنون شتّى كالنّحت والحفر والرّسم والتّصوير ...، ولعل ما خلّفه الإنسان المصري القديم من أعمال فنّيّة أن يؤكّد أهمية هذا النّوع من الفنون منذ القدم فقد مثّلت الصورة الوجهيّة أو " البورتريه " أهمّ إرث فنّيّ للحضارة الفرعونية إذ تناول الرّسّامون والنّحّاتون المصريّون القدامى الشخصيّة الإنسانية وفق مقوّمات تشكيليّة مخصوصة دافعهم إلى ذلك هاجس عقائدي يعتقد بوجود حياة أخرى بعد الموت، ذاك المجهول المخيف، وبإمكانيّة "العودة إلى الحياة " التي لا تتحقق إلّا من خلال الوجوه والأقنعة الّتي تستدلّ بواسطتها الرّوح على جسدها.

ولئن كان الفنّ التّشكيلي أكثر الفنون عناية بالصورة الوجهية (البورتريه) واهتماما بتقنياتها وأساليب رسمها فإنّ هذا الجنس من الفنون لم يبق حكرا عليه بل تجاوزه وعبر إلى مجالات أخرى لعلّ أبرزها مجال الرّواية

---

* باحثة في الأدب والفنون بكلية الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة، تونس.

[1] طلال معلّا، " أحوال الصورة: ماذا نرى في الصورة ؟ عالم الضرورة أم عالم الحرّيّة"، مجلّة الحياة الثقافيّة،السنة 26، العدد 124، تونس، أفريل 2001، ص25

الذي ينبني على ركائز أساسية تمثّل الشخصيّات الرّوائية فيها بملامحها وتفاعلاتها وانفعالاتها حجر الزاوية، فظهر "البورتريه الأدبي" بمختلف أبعاده الشّكليّة والنّفسيّة والاجتماعية وتنافس الرّوائيّون في توظيفه والإفادة منه في بنية الرواية وحبكتها.

وبالإضافة إلى ذلك نرى أن الفنّ بما هو رسم ليس مجرّد تقنية يستثمرها الأدب في إبداع المعاني وتصوير المشاهد فقط بل هو يعاضد الأدب ويمنحه آفاقا واسعة لإنتاج المعنى بما كان يبدعه الرسّامون من لوحات تشكيلية مستمدة من ثنايا الكتب نفسها وليس أدلّ على ذلك مما وصل إلينا من مخطوطات قديمة خلّدها التاريخ، زُيّنت صفحاتُها برسوم ومنمنمات في غاية الدقة والرّهافة فكان تجسيدا لثورة جمالية قطعت مع السّائد من التّقاليد الفنّيّة في الحضارتين اليونانيّة والبيزنطيّة بابتكارها جماليّات جديدة للرّسم والتّعبير عن النّصوص اللغويّة المكتوبة بواسطة الرّيشة.

إنّ التّمايز بين عالمي الأدب والفنون الجميلة ليس إلّا تمايزا ظاهريا لا يكاد يخفي ما بينهما من اتّصال وتفاعل باعتبارهما شكلين من أشكال الإبداع الإنسانيّ ، يعبّران -وإن بأساليب وتقنيات مختلفة- عن الفكر في تطوّره والوجدان في انفعالاته والتجربة الإنسانية في تحقّقاتها و تمثّلات الإنسان للوجود والكون في اختلافها. وهما في كل ذلك يستندان إلى مذاهب واتّجاهات واحدة فالواقعية أو الطّابعانيّة أو السّرياليّة أو الرّمزيّة أو غيرها من المدارس تتجلّى آثارها بوضوح في الأدب والفنّ التّشكيليّ على حدّ السّواء وخصوصا في جنس الرّواية وفي الفنّ التّشكيليّ بفروعه المتعدّدة من نحت ورسم وحفر ...

من هنا نتبين أهمّيّة النّظر في هذه المسألة واستكشاف أبعادها وحدودها، وعلاقة التّأثير والتّأثّر بين جنسي الرّواية والفنّ التّشكيليّ في مبحث محدّد هو مبحث "البورتريه"، وما يمكن أن ينتج عن هذا التّفاعل من حركيّة واستحداث لقيم تعبيريّة جديدة وفتح لنوافذ أخرى للنّظر إلى العالم وتمثل الوجود .

لقد اهتم النّقّاد الغربيّون بهذه المسألة في بحوثهم وأولوها عناية واضحة من خلال بعض الكتب والبحوث الجماعيّة نذكر من بينها كتاب "***الزمن والسرد والصورة الثّابتة***" الذي قام بجمعه ونشره الباحثان **ميراي ريبيار** (فرنسا) و**جون بيتنز** (بلجيكا) سنة 2001 وكتاب "***روايات/ لوحات***" الّذي جمعه **جان بيار قييمار**(فرنسا) ونشرته منشورات جامعة "ليل "سنة 1994م، ومن خلال عقد بعض النّدوات التي اهتمّت بهذه المسألة نذكر من بينها النّدوة الّتي عُقدت بالبرتغال في فيفري من سنة 2015 تحت عنوان "***من اللّوحة في الرّواية إلى الرّسم الرّوائي***".

كما لم يغب هذا المبحث عن بعض الدّارسين العرب إذ أولى بعضهم اهتماما واضحا للعلاقة القائمة بين الرّوايات العربيّة والفنّ التشكيلي من خلال الرّسوم المصاحبة للسّرد الرّوائي ومن بين هذه الدراسات يمكن الإشارة إلى كتاب "***مروان قصاب باشي: رحلة الحياة والفن***" لـ**عبد الرّحمان منيف** والّذي صدرسنة 1996 عن دار بيسان للنّشر والتوزيع والإعلام وفيه جملة من المقالات الّتي عنيت بمسألة تلاقح الرّواية والفنّ التّشكيليّ من خلال بعض النماذج ومنها رواية مدن الملح لـ**عبد الرّحمان منيف** والتي تخلّلتها رسوم **الباشي** في تكامل واضح بين الكلمة والصورة . وكتاب "نجيب محفوظ السارد والتشكيليّ " لأشرف أبو اليزيد الذي نشر سنة 2018 عن الهيئة المصرية للكتاب ووثّق الكاتب من خلاله أعمال الفنانين التشكيليين الّذين صاحبت رسومهم أعمال نجيب محفوظ طيلة خمسين سنة ويزيد من الإبداع الروائي.

ولئن أبدع الرّسّامون في تجسيد مختلف الشخصيّات الرّوائيّة بواسطة الرّيشة فإنّ أعمالهم تلك ماهي إلّا ترجمة بصريّة للبورتريهات الأدبيّة الّتي أبدع في صياغتها الكاتب محوّلا بذلك الحروف والكلمات صورا ماثلة للمتقبّل يتعرّف

من خلالها الشخصيّات ويراها رؤيا العين من خلال مختلف التقنيّات من وصف مادّي ووصف نفسيّ وحوار و"مونولوغ" داخليّ وأيضا من خلال نموّ الحدث الرّوائيّ وتتابعه، بما يجعل الشّخصيّة الرّوائيّة واضحة المعالم لا تزيدها الرّسوم إلا التّجسيد البصري لرؤية الكاتب دون أن ننكر ما قد تضيف إليها لمسات الرّسّام من بصمة إبداعيّة لا تخلو من رؤية مختلفة عن رؤية الكاتب أحيانا.

وليس أدلّ على هذا التّفاعل بين مجالين فنّيين مختلفين ممّا لمسناه عند اطّلاعنا على مدوّنة نجيب محفوظ الغنيّة بالعلاقات والرموز التي أثارت اهتمام الرسّامين وجعلتهم يستلهمون من "البورتريهات" الأدبية التي أبدع نجيب محفوظ في صياغتها العديد من اللّوحات التّشكيليّة خلّدت ذكر هذه الشخصيّات .

لقد مثّل عالم الرواية عالما مفتوحا على كلّ الأشكال الإبداعية فهو عالم لا محدود يمارس من خلاله المبدع حرّيّته الذّاتيّة بما يحرّره من كلّ تصنيف أو تجنيس إذ هو المظلّة التي تنضوي تحتها أجناس أدبية بل فنّيّة مختلفة. لذلك فقد سعينا إلى تبيّن هذه الحركة التفاعليّة بين فنّين مختلفين من خلال تقنية واحدة عابرة للمجالات هي تقنية "البورتريه "الّتي تتجاوز مجرّد كونها تقنية لتصبح فنّا قائما بذاته متجذّرا حضاريا وتاريخيا.

ولقد مثّلت المرأة في روايات محفوظ مادّة خصبة للعديد من الفنّانين التّشكيليّين ومن أبرز هؤلاء الفنّان التّشكيلي حلمي التّوني الذي أولى المرأة في روايات نجيب محفوظ اهتماما كبيرا في مجموعة من اللوحات اختار أن يسمّيها "نساء نجيب محفوظ". ولم يكن اختيارنا لهذه اللوحات اعتباطيا إذ مثّلت "تيمة" المرأة خصوصية وتفرّدا عند هذا الفنان التّشكيلي سواء في أسلوب الطرح أو في تقنياته وهو الملقّب "رسّام المرأة" إذ يحتفي بها في لوحاته و يرى فيها أيقونة دائمة للجمال، والأصل الحقيقيّ للحياة .

صورة المرأة من قلم محفوظ إلى ريشة التّوني:

يقول جمال كامل: "**لم أعرف في حياتي مصوّرا للشخصيّات المصريّة أقدر منه [نجيب محفوظ]، وأبرع في تجسيد ظلالها وألوانها، وصياغة الخلفيّة التي تتكامل معها وتجعل الحياة تدبّ في أدقّ تفاصيلها... الصّورة والشّخصيّة عنده هي الإنسان والبيئة معا. وموضوع البورتريه الّذي يرسمه وجه ومكان وزمان.. ورائحة أيضا**[2] "...

تختزل هذه الكلمات كلّ ما يمكن أن يقال عن إبداع نجيب محفوظ في رسم البورتريهات الرّوائيّة لشخصيّاته، إبداع "يحوّل السّمع بصرا" فتتجسّد الشّخصيّة بكل ملامحها الشكليّة والنّفسيّة والاجتماعيّة للمتقبّل. وهو ما لمسناه بوضوح عند تناولنا لبورتريهات كلّ من حميدة وأمينة وسمارة وزهرة، إذ بدت هذه الشخصيّات تجسيدا لنماذج مألوفة قد نصادفها في كل آن وحين، استطاع نجيب محفوظ من خلالها أن يقدّم رؤيته للعالم والأشياء من حوله ويوصل للمتقبّل رسالته بوصفه أديبا يسعى إلى تغيير الواقع بنقده وتعرية مفاسده وإبراز سلبياته سواء من خلال كتاباته الواقعية أو عند اعتماده للرمزيّة في رواياته التعبيريّة.

حميدة بين محفوظ والتوني:

1- البورتريه الأدبيّ

لقد رسم نجيب محفوظ بورتريه حميدة بأبعاده الشّكليّة والنفسيّة والاجتماعيّة موظّفا في ذلك كل الأساليب من وصف وسرد وحوار بين الشّخصيّات أو بين حميدة وذاتها، ليكشف معاناة طبقة اجتماعيّة مطحونة إبان الحرب العالميّة الأولى تضطرّ فيها المرأة لامتهان الدعّارة من أجل تحقيق

---

[2] جمال، كامل، مرايا جمال كامل " المعرض الأخير "، من كتاب نجيب محفوظ السّارد والتّشكيلي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الطبعة الأولى، 2017، ص139

طموحها في حياة مرفّهة، وهو بذلك يشخّص الدّاء الذي أصاب المجتمع المصريّ من خلال تصويره لانحدار المرأة وتردّيها.

ويعتبر الوصف المادّيّ من أهمّ التقنيات الفنّيّة التي تسهم في رسم البورتريه الشّكلي للشخصيّة وهو سمة بارزة في الروايات الواقعيّة إذ يضطلع بدور مهمّ في إبراز رؤية الكاتب للكون ولا يكون مجرد وسيلة لإبطاء حركة السّرد، ولقد وظّفه نجيب محفوظ لتحديد ملامح حميدة الخارجية فصوّرها لنا بقلمه كما لو كان يمسك بريشة رسّام: "**كانت في العشرين، متوسّطة القامة، رشيقة القوام نحاسيّة البشرة يميل وجهها إلى الطّول، في نقاء ورواء، وأميز ما يميّزها عينان سوداوان جميلتان، لهما حور بديع فاتن، ولكنّها إذا أطبقت شفتيها الرقيقتين وحدت بصرها تلبّستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنّساء بها**"[3]

إنّ الوصف المادّيّ الذي اعتمده المؤلّف لم يكن شكليّا ولم تكن وظيفته إبطاء السّرد بل جاء ليمنح شخصيّة حميدة تميّزها وتفرّدها عن باقي سكّان الزقاق بما يضفي شرعيّة لما سيتواتر من أحداث تكون هي بطلتها. وقد اعتمد نجيب محفوظ عند تقديمه لبورتريه حميدة في هذه الفقرة "راويا عليما يمتلك الصّوت والمحتوى العرفانيّ" فجاء الوصف في صيغة تقريريّة لا تبرّرها سوى رغبة المؤلّف في تقديم الشّخصيّة للقارئ كما يراها بما يخدم السّرد. غير أنّ الكاتب لا يكتفي بما قدّمه من ملامح بورتريه حميدة بل يستعين بمختلف الشّخصيّات داخل الرّواية لكشف جوانب أخرى لهذه الشخصيّة متخلّيا بذلك عن المحتوى العرفاني ومكتفيا بالصوت، فتأتينا صورة حميدة وفق ما تحبّ لنفسها أن تكون وما تبذله لأعين النّاس وخصوصا أولئك الّذين يهتمّون لأمرها إمّا حبّا أو شهوة فنراها وقد "**التفّت في ملاءتها ... وقطعت الزّقاق في عناية بمشيتها**

3 –نجيب محفوظ، زقاق المدق، مكتبة مصر دار مصر للطباعة، د.ت

وهيئتها لأنّها تعلم أنّ أعينا أربعا تتبعها متفحصة ثاقبة، عيني السّيّد سليم علوان صاحب الوكالة وعيني عبّاس الحلو الحلّاق. ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها، فستان من الدّمور وملاءة قديمة وشبشب رقّ نعلاه، بيد أنّها تلفّ الملاءة لفّة تشي بحسن قوامها الرّشيق وتصوّر عجيزتها الملمومة أحسن تصوير، وتبرز ثدييها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقيها المدملجتين، ثمّ تنحسر في أعلاها عن مفرق شعرها الأسود ووجهها البرونزيّ الفاتن القسمات... وراحت تنهب الطّريق الزّاخر العامر بعينيها الجميلتين"[4].

لقد رسم نجيب محفوظ بورتريه حميدة من خلال وعيها بذاتها وما تسعى لأن تبدو عليه في طريقة مشيتها ولعبة الإظهار والإخفاء الّتي تتقن تفاصيلها فتلعب الملاءة دورا مزدوجا إذ هي وسيلة للحجب بلونها الأسود الّذي يخفي ما تحته لكنّها في الوقت ذاته تكشف عن تفاصيل هذا المحجوب عن الأعين برغبة من صاحبتها الّتي تبرع في شدّها على أجزاء معيّنة من جسمها مستثيرة بذلك الخيال الجامح لدى من يراها. وفي هذا الصّدد يصادر ميشيل بوتور على أنّ:" الإنسان لا يشكّل وحدة بنفسه، فالشّخص وشخص الرّواية ونحن أنفسنا، لا نشكّل فردا بحدّ ذاتنا، جسدا فقط، بل جسدا مكسوّا بالثّياب، مسلّحا، ومجهّزا..."[5] حيث [كذا] تمثّل الثّياب أشياء ثقافية و" لوازم جسديّة لا غنى، إذ لا يتشكّل الجسد بدونها"[6] بل إنّ الشخصيّة ذاتها لا تتشكّل إلّا بها، ورغم وعي حميدة بحالتها

---

[4] م.ن، ص ص 39 -40

[5] ميشال، بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، الطبعة الثالثة، 1986، ص55.

[6] أحمد، علواني، الجسد بين المتخيّل السّردي والنّسق الثقافي،دار النّابغة للنّشر والتّوزيع، طنطا–مصر، الطبعة الأولى،2019، ص 145

الرّثّة ونسبها الوضيع إلّا أنّ ثقتها بنفسها وبجمالها لا تهتزّ وإن صادف وغلبها ذاك الشّعور بالضّعة فإنّها تغطّي عليه بما تبديه من شراسة وقوّة.

ولم يكتف نجيب محفوظ بتقديم البورتريه الشّكليّ لحميدة في إطارها الأصليّ المتمثّل في الزقاق بل تتبّعها بقلمه في انتقالها من عالم الزّقاق إلى عالم اللّيل مبرزا ما طرأ عليها من تغيّر:

"**على الرّاس عمامة بيضاء مرتفعة في تقوّس كالخوذة، عقص تحتها شعرها المدهون العبق، الخدّان والشفتان مصبوغتان بالحمرة على خلاف بقيّة الوجه الّذي خلا من الأصباغ، بعد تجربة طويلة دلّت على أنّ بشرتها البرنزيّة أفتن للجنود الحلفاء وأحبّ إليهم، الأشفار مكحّلة والأهداب مدهونة مفصّلة تهدف إلى عل أطرافها الحقيقيّة، وعلى الجفون ظلال بنفسج مقطّرة من نسائم الفجر، هلالان مزجّجان خطّتهما يد ماهرة مكان الحاجبين، سلسلتان من البلاتين ذات نبقتين من اللّؤلؤ تتدلّيان من الأذنين غير ساعة ذهبيّة في معصمها وهلال منغرس في مقدّم العمامة. فستان أبيض يشفّ أعلاه عن قميص ورديّ وتنضح حاشيته بسمرة فخذيها، جورب رماديّ من الحرير الخالص لبسته لا لشيء إلّا غلوّ ثمنه، وقد تطاير شذا عبق من تحت إبطها وراحتيها وعنقها. فلشدّ ما تغيّر كلّ شيء**"[7]

لقد أطنب نجيب محفوظ في رسم البورتريه الجديد لشخصيّة حميدة بعد الّذي طرأ على حياتها من انقلاب فتناولها في كلّ تفاصيلها مبرزا مدى التّحوّل الّذي شهدته صورتها والمتأمّل في هذه التفاصيل يتبيّن أنها تهمّ أساسا ملابسها ومجوهراتها، ذاك الغلاف الّذي تغلّف به جسمها. كما أنّ الكاتب يتوقّف طويلا عند وجهها الّذي تغطيه المساحيق مبرزا بذلك خصوصيّة وضعها كبائعة هوى تبذل جسدها سلعة مستخدمة بهاء وجهها الّذي برعت في إبراز

[7] زقاق المدق ص 253

مفاتنه بواسطة مساحيق التّجميل. فالمومس لا تملك سوى جسدها تعرضه للبيع، ورغم سعي نجيب محفوظ لتقديم صورة حميدة من خلال عينيها بالإشارة إلى وقفتها أمام المرآة إلّا أنّه قد سمح لراويه العليم بالتّدخّل في رسم هذه الصورة من خلال الجملة التالية: "**جورب رماديّ من الحرير الخالص لبسته لا لشيء إلّا غلوّ ثمنه**" كأنّما يذكّر القارئ بسوء الذّوق الّذي تتّسم به حميدة، تلك الفتاة الفقيرة التي هبطت عليها الثروة هبوطا فتصوّرت أنّ قيمة الأشياء تزداد بغلوّ أثمانها، إذ يحتاج منها الأمر جهدا مضاعفا لتكتسب القدرة على تمييز الأشياء ومعرفة قيمتها .

تغيّرت حميدة في ظاهرها تغيّرا كبيرا لكنّها لم تستطع أن تخلع عنها آثار حياتها القديمة التي بقيت ماثلة في يديها القبيحتين وصوتها "الخشن الفظّ" وهي نقائص ما فتئ فرج إبراهيم يذكرها بها كلّما أراد استفزازها فيخاطبها متشفّيا:" **أطيلي أظافرك واصبغيها بالمنيكور.. يداك نقطة ضعف في جمالك**"[8] ،" **حذار، هذه نقطة ضعف أخرى ما فطنت لها من قبل، صوتك يا عزيزتي.. ازعقي إذا شئت من الفم لا من الحنجرة، فهذا صوت خشن فظّ، ولو أهملناه بلا تهذيب وترهيف فظع، ولعلّه أن يذكّر السّامع بالمدقّ ولو كنت في عماد الدّين**"[9]

لقد برع نجيب محفوظ في رسم التناقض الصارخ بين البورتريه الشّكلي لـ"حميدة الزقاق" وبورتريه "حميدة عماد الدين" من خلال تركيزه على التّفاصيل المختلفة لكليهما متّخذا موقع الرّاوي مطلق المعرفة حينا وموقع الراوي من الخارج أحيانا، وموظّفا في ذلك تقنية الوصف بالأساس وهي التّقنية الأنسب في رسم البورتريه الشكلي للشخصيّة.

---

[8] م.ن.ص257
[9] م.ن.ص257



ولشخصيّة حميدة بقلم محفوظ أبعاد أخرى غير الشكليّ منها فنراه يدفع القارئ إلى الغوص في أعماقها النفسيّة ببراعة من خلال مشهد صوّره عبر عيني حميدة للزقاق وأهله فنراها تصفه وإيّاهم بسخرية مريرة من خلال قول يبدو كما لو أنّها تحادث به نفسها: "**مرحبا يا زقاق الهنا والسعادة. دمت ودام أهلك الأجلّاء. يا لحسن هذا المنظر، ويا لجمال هؤلاء الناس. ماذا أرى؟ هذه حسنيّة الفرّانة جالسة على عتبة الفرن كالزكيبة عينا على الأرغفة وعينا على جعدة زوجها، والرجل يشتغل مخافة أن تنهال عليه لكماتها وركلاتها، وهذا المعلّم كرشة القهوجي متطامن الرأس كالنائم وما هو بالنائم. وعم كامل يغط في نومه، والذباب يرقص على صينيّة البسبوسة بلا رقيب. وهذا عباس الحلو يسترق النظر إلى النافذة في جمال ودلال، ولعلّه لا يشكّ في أنّ هذه النظرة سترميني عند قدميه أسيرة لهواه، أدركوني ياهوه قبل التلف. أمّا هذا فالسيّد علوان صاحب الوكالة رفع عينيه يا أماه ثم غضّهما، ثم رفعهما ثانية.. قلنا الأولى مصادفة، والثّانية يا سليم بك؟: ربّاه هذه نظرة ثالثة: ماذا تريد يا رجل يا عجوز يا قليل الحياء؟؟ مصادفة كلّ يوم في مثل هذه الساعة؟ ليتك لم تكن زوجا وأبا إذا لبادلتك نظرة بنظرة ولقلت لك أهلا وسهلا ومرحبا. هذا كلّ شيء، هذا هو الزقاق فلماذا لا تهمل حميدة شعرها حتّى تقمّل؟**[10]"

يبدو لنا ونحن نقرأ هذه الفقرة أنّ الكاتب يعيد تقديم شخصيّات روايته من أهل الزّقاق معتمدا في ذلك وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الراوي، وذلك من خلال نظرة حميدة لهم وهذا صحيح نسبيّا غير أنّه لا يعدو أن يكون ظاهر الأمر إذ أن المتعمّق في هذه الفقرة يكتشف أنّه يسبر من خلالها أغوار حميدة ويكتشف مميّزات هذه الشخصيّة السّاخرة ممّا حولها المنتقدة حد

[10] م.ن.ص ص29-30

التّمرّد للوضع المفروض عليها. فهي تسخر دون شفقة من "جعدة الفرّان "الّذي يرهب زوجته وترى في "المعلم كرشة" و"العم كامل" مثالين للخمول والتّقاعس، أمّا عبّاس فإنّ جماله وأناقته وإعجابه بها لم تشفع له لينال رضاها وحتّى التّاجر الثّري الّذي يحاول استمالتها فإنّه لا يعدو أن يكون عجوزا متصابيا في نظرها.

لقد كشف لنا نجيب محفوظ من خلال هذا المونولوغ جوانب متعدّدة من شخصيّة حميدة دون أن يستعمل في ذلك أسلوبا تقريريّا، بل إنّه دفع المتقبّل إلى استنتاج ملامح الشخصيّة والإحاطة بما يعتمل داخلها من رفض للواقع الاجتماعي المتردّي الّذي تعيشه والّذي يدفع بها نحو الإحباط واللاّمبالاة حتى أنّها لا تستنكف من ترك شعرها للقمل مادام هذا الزقاق يفتقر إلى الشّخص المناسب الّذي تعتني بنفسها من أجله.

إنّ حميدة ترى في هذا الزّقاق سجنا يقيّد أحلامها ويفرض عليها واقعا كريها مرّا لا تستطيع تغييره بسهولة لذلك فهي تواجهه بالتهكّم والسّخرية السّاخطة على كل شيء وكلّ أحد، فطموحها يدفعها إلى رفض هذا الواقع المفروض والسّعي للتّمرّد عليه عند كلّ فرصة مستخدمة في ذلك قدرتها الفائقة على العراك وسلاطة لسانها في السّباب فهي **"إذا أطبقت شفتيها الرّقيقتين وحدّت بصرها تلبّستها حالة من القوّة والصّرامة لا عهد للنّساء بها! وقد كان غضبها دائما ممّا لا يستهان به حتى في زقاق المدق نفسه. وأمّها على ما اشتهرت به من قوّة تتحاماها ما استطاعت. قالت لها يوما وهما تتسابّان:" لن يلمّ شعثك برجل، فأيّ رجل يرضى بأن يضمّ إلى صدره جمرة موقدة". وكانت تقول في مرّات أخرى: إنّ جنونا لا شك فيه ينتاب ابنتها حين الغضب، وسمّتها لذلك الخمّسين باسم الرّياح المعروفة"**[11]

[11] م.ن.ص26

إنّ حميدة شخصيّة جمعت بين جمال الطّلعة وشراسة الطّبع والطّموح "النّهم" في تناقض عجيب وهي إلى ذلك لا تقيم وزنا للأخلاق التي كانت " **أهون شيء على نفسها المتمرّدة، وقد نشأت في جوّ لا يكاد يتفيّأ ظلّها، أو يتقيّد بأغلالها. وزادها استهانةً طبعٌ جموح وأمّ مهملة قليلا ما تستكن في بيتها، فانطلقت على سجيّتها تخاصم هذا وتعارك تلك فلا تعمل لشيء حسابا، ولا تقيم لفضيلة وزنا"**[برلخ]

لقد رسم لنا نجيب محفوظ من خلال المقتطفات السابقة الملامح النّفسيّة التي تميّز شخصيّة حميدة ممهّدا بذلك لما سيأتي من أحداث مهمّة تغيّر وجهة حياتها إذ تتظافر مختلف الخصائص التي تصبغ هذه الشّخصيّة من طموح وجموح وعناد وافتقار للقيم الأخلاقيّة لتدفع بها نحو حياة المجون والفساد في سعي منها للتّخلّص من الفقر ورغم الثّمن الباهض الّذي دفعته جرّاء ذلك إلّا أنّ عنادها كان أكبر من أن تشعر بالنّدم ولو للحظة و" **لم تشدّها إلى ذلك الماضي ذكرى حسنة يهفو إليها الفؤاد فانغمرت في حاضرها لا تلوي على شيء... فقد طابت بحياتها نفسا"**[ترلخ] عكس الكثيرات ممن اضطرتهنّ الظروف للدّعارة. وحتى ثورتها وغضبها عند اكتشافها لغاية فرج إبراهيم من استدراجها لعالمه فهي لم تكن ثورة لدوافع قيمية وأخلاقية بل كانت مجرّد تنفيس عن غضبها الدائم ورغبتها في العراك فهي "**لم تكن في عهدها الأوّل بالسّاذجة فتأسى للخدعة الّتي أطاحت بها، ولم تكن بالفتاة الطّيّبة فتذهب نفسها حسرات على ما فُقِد من أمل في الحياة الطّيّبة، ولم تكن بالفاضلة حقّا فتبكي على شرفها المثلوم"**[14]

---

[12] م.ن. ص82
[13] م.ن.ص 254
[14] م.ن.ص254

غير أنّ كلّ ذلك لا ينفي المشاعر الّتي كانت حميدة تكنّها لفرج إبراهيم فهي وإن انساقت وراء طموحها اللّامحدود فإنّ انجذابها إلى فرج إبراهيم وحبّها له كانا من أهمّ الدوافع نحو الطّريق الجديد الّذي سلكته ولئن كان هذا الأخير يستخدم مؤهّلاته الجسدية وأسلوبه المحترف في الإيقاع بفريسته فإنّ حميدة كانت صادقة في مشاعرها، مستعدّة للتّضحية بكلّ شيء في سبيل الحصول عليه لكنّ حبّها له لم يكن ذاك الحبّ الّذي ينتهي نهاية مقبولة اجتماعيا بالزواج وإقامة أسرة فحميدة جَموح بطبعها ترفض دور الزوجة المستكينة إذ "**لو تحقّق ذاك الزّواج لكانت الآن قابعة في البيت، دائبة على القيام بدور الزوجة والخادم والأمّ وغير ذلك من الواجبات الّتي تدري الآن عن تجربة ويقين أنّها لم تخلق لها**"[15]. إنّ حبّ حميدة لفرج مختلف كل الاختلاف عن أيّ حبّ فهو خليط من مشاعر الشهوة والرّغبة في التّملّك والتّسلّط الّذي يزري بضعف المرأة واستكانتها حتّى في أشدّ اللّحظات حميميّة فقد "**كانت -حتى وهي بين ذراعي الرّجل الّذي محضته الحبّ- تتلمّس أنامل الحب خلال اللّكمات والصفعات**"[16]

ورغم إدراك حميدة لحقيقة فرج إبراهيم ووعيها بأنّه مجرّد "تاجر أعراض" لا عاشق فإنّ ذلك لم يدفع بها لكرهه أو النّقمة عليه بل سيطرت عليها مشاعر الحبّ والغيرة ممن حولهما من نساء الليل، وأصبحت تسعى فقط للاستئثار به في عناد رغم غضبها كلّما ذكرها بالتزامات "العمل" لاعتقادها أنّ " **ذلّ الحبّ في أعماقه ظفر**"[17]. كانت حميدة مستعدّة للإيفاء بـ"التزامات الحياة الجديدة" ما دامت مغلّفة بغلاف الحبّ المتبادل بينها وبين فرج، ذاك الحب الغريب المرضيّ الّذي يبدو كما لو كان جولة لا تنتهي على حلبة

---

[15] م.ن.ص255
[16] م.ن.ص255
[17] م.ن.ص256

المصارعة، لكنّها وبمجرّد انسحاب غريمها من هذا الصراع العاطفيّ شعرت بفداحة خسارتها ممّا ذكّى في نفسها حبّ الانتقام من هذا المخادع و"الفتك به."

لقد أتقن نجيب محفوظ تصوير البورتريه النفسي لحميدة، تلك الفتاة الّتي لم تحصل على أيّ شيء في الحياة بسهولة ولم تأتها الدّنيا هيّنة ليّنة. فقد عاشت حميدة الحرمان منذ ولادتها إذ فقدت كلّ سند ووجدت نفسها تعيش اليتم رغم احتضان صديقة والدتها لها، وعانت من الفقر المدقع الّذي زاده حدّة إحساسها بما تتمتّع به من جمال وبأنّها تستحق أفضل من تلك العيشة البائسة فتفاقم سخطها على وضعها ونقمتها على كلّ المحيطين بها فكانت تنفّس عن غضبها بالشراسة والعنف اللّذين أصبحا سمة بارزة لسلوكها، متجاوزة بذلك كلّ حدّ، مستعدّة للقتل في سبيل تحقيق رغبتها بالانتقام. إنّ "حميدة نجيب محفوظ" شخصيّة مرضيّة جمعت بين المتناقضات ما جعل منها شخصيّة مهزوزة مستعدّة لكلّ شيء في سبيل الوصول إلى غاياتها.

ونجيب محفوظ وهو يسرّد صورة حميدة إنّما يعيد "**تمثيل الواقع الحيّ بطريقة فنّيّة**"[18] محوّلا نصّه السّرديّ إلى مجموعة من العلامات ضمن منظومة دلاليّة متكاملة تمنح المتقبّل مفاتيح الرّواية باستقرائها وتتبع دلالاتها وإيحاءاتها، فالكاتب يقدّم لنا زقاق المدق لا كجدران وبيوت وشوارع فحسب بل ككائن ينبض بالحياة من خلال مختلف الشخصيّات الّتي تمثّل دعائم لصورته الّتي أراد لنا نجيب محفوظ أن نرسمها في خيالنا. إنّ الزّقاق بأهله هو الإطار الاجتماعي الّذي ولدت حميدة في كنفه وترعرعت وهو الّذي أسهم في نحت شخصيّتها وهو وكما يقدّمه نجيب محفوظ على لسان راويه"

[18] علواني، أحمد، الجسد بين المتخيّل السّردي والنّسق الثقافي، دار النّابغة للنّشر والتّوزيع، طنطا-مصر، الطبعة الأولى،2019، ص209

هذا الزّقاق يكاد يعيش في شبه عزلة عمّا يحدق به من مسارب الدّنيا"[19]، **"منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة"، "ينتهي سريعا – كما انتهى مجده الغابر- ببيتين متلاصقين"**[20] . لقد اختار نجيب محفوظ أوصاف الزّقاق بدقّة وعناية بما يمهّد للآتي من الأحداث فعزلته مفروضة لا اختياريّة وسكّانه يرزحون تحت عبء هذه العزلة كما لو كانوا فئرانا في مصيدة لا يرجون منها فكاكا. ولئن كان يوما ذا صيت ومجد فإنّه لم يبق له من مجده سوى بضع تهاويل من الأرابيسك تزين قهوة كرشة وقد أضحت جدران أبنيته متهاوية متخلخلة، فكيف لهذا المكان المنفّر "الميّت" أن يروق لحميدة وهي الّتي لا تعرف لطموحها حدودا لذلك نراها كلّ مساء تغادره نحو عالم آخر نابض بالحياة. هذا هو حال الزّقاق فكيف كان حال أهله؟

يطلعنا نجيب محفوظ على أبرز شخصيّات روايته من أهل الزّقاق فيقدّم صورة بانوراميّة متنقّلا من شخصيّة لأخرى كأنّما يريد بذلك أن يمنحنا أكبر قدر من الوضوح في الرّؤية وإمكانيّة الحكم على الزّقاق من خلال أهله كإطار عامّ يحيط بحميدة ويحدّد لنا ملامح شخصيّتها ويجيب عن تساؤلاتنا حول مواقفها وسلوكها. والمتأمّل في السّمات المميّزة لكلّ شخصيّة من سكّان الحي ومرتاديه يتبين بوضوح أنّها وفي معظمها شخصيّات غير سويّة فمن الإدمان إلى الشّذوذ الجنسيّ (المعلّم كرشة)،ومن "السّاديّة" (زيطة) إلى الدّروشة وحياة الأوهام (درويش) ومن الشهوانيّة والتّصابي (سليم علوان وسنيّة) إلى الانتهازيّة والاستثمار في الحرب وإن كان ذلك بالتعامل مع الأعداء من أجل كسب المال مهما كانت الوسيلة (حسين) ومن الشّراسة وسلاطة اللّسان (حسنيّة الفرانة وأم حميدة وأم حسين) إلى السلبيّة والاستكانة للواقع المرير(عمّ كامل وعبّاس الحلو).

[19] محفوظ نجيب، زقاق المدق، مكتبة مصر دار مصر للطباعة، ص5

[20] م.ن.ص5

في هذا الإطار الاجتماعي رأت حميدة النّور وبين هذه النّماذج البشريّة ترعرعت، فشبّت متمرّدة ناقمة على واقع لا يحقّق لها ما ترى أنّها تستحقّه من حياة مرفّهة ورخاء وهي من هي من الجمال والبهاء الّذي ضاعف من إحساسها بالحرمان. وازداد قهرها لمنظر صويحباتها العاملات وهن يرفلن في ملابسهن الجميلة. كانت حميدة تفجّر نقمتها تلك بالطريقة الوحيدة الّتي تعلّمتها ممّن يحيطون بها فكانت غضوبا شرسة الطّباع محبّة للعراك حتى أنّ أمّها الّتي ربّتها كانت تنعتها بـ"الخمّسين". إنّ طموح حميدة الجامح كان السّبب الرئيسيّ لهروبها من الزقاق لكنه لم يكن السبب الوحيد فحميدة لم تكن يوما مرتبطة بهذا الزقاق إلّا من خلال رباط وهن ضعيف متمثّل في أمّها التي رعتها بعد وفاة أهلها ولم تكن سوى صديقة لوالدتها الحقيقيّة. وحتّى خطبتها لعبّاس الحلو لم تكن سوى رباط مؤقّت اضطرّت إليه اضطرارا فما إن وجدت لدى سليم علوان ما يحقّق طموحها حتى تخلّت عنه ولولا مرض سليم علوان لتمّت زيجتهما. ثم كان ظهور فرج إبراهيم الذي منّاها بحياة التّرف والرفاهية فلم تتردّد في قطع كل رابط بينها وبين الزّقاق وأهله دون التفاتة ندم واحدة إذ "**طالما اختنقت في هذا البيت وهذا الزقاق، وهيهات أن يعتاقها عائق بعد اليوم عن الانطلاق على النور والجاه والسّلطان، وهل من سبيل إلى الإفلات من ربقة الماضي إلّا على يد هذا الرّجل الّذي أوقد في خيالها نارا؟**"[21] ولئن همّها للحظات ما سيقال عنها في الزقاق بعد هروبها وخصوصا موقف السيد رضوان الحسيني فإنّ ذلك لم يدم طويلا فقد لعنت الزّقاق وأهله جميعا بمن فيهم رضوان الحسيني الّذي لم تتقبّل يوما تدخّله في شؤونها وترى في تقواه مجرّد ادّعاء بل إنّها تذهب إلى أنّه "**لو كان طيّبا كما [يزعمون] لما رزأه اللّه في أبنائه**

---

[21] م.ن.ص197

جميعـا"[22] فـذهنها لم يكـن يتقبّـل أن يوجـد في الزقـاق المقيـت شـخص واحـد يستحق التّقدير.

لقد غادرت حميدة عالم الزّقاق الفقير وانضمّت إلى عالم آخر مبهـر مليء بالأضـواء والتّـرف ومـا كـان لها مـن هـمّ سـوى الحصـول علـى الحيـاة الـتي طالما حلمت بها، ولم تكن حميدة غبيّة لكي يفوتها ما يتوجّب عليها تقديمه مقابل الحصول على ما تريد. ورغم أنّها كانت توهم نفسها بحبّ فرج إبراهيم لها إلّا أنها كانت في قرارة نفسها تعي حجم المغالطة التي تعتمدها لتقبل ببشاعة المسألة فتغلّف حياة المومسات الّتي أصبحت تحياها بغلاف الحبّ الموهوم .

إنّ المتأمّل في التّغيير الاجتماعي الّذي طرأ على حياة حميدة يستنتج أنّ الأمر لم يختلف كثيرا وأنّه لا يعدو أن يكون انتقالا من واقع رديء إلى واقع أكثر رداءة فحميدة، ورغم حياة الفقر في الزّقاق، كانت تملك أمرها فتقبل ما تريد وترفض ما لا يروق لها. أمّا في حياتها الجديدة التي اختارتها فقد فقدت قدرتها على الإمساك بزمام أمورها إذ صارت حياتها ملكا لفرج إبراهيم يسيّرها كيفما أراد ووفق ما يتطلّبه "العمل" الّذي تؤدّيه .

ما الذي تغيّر في حميدة إذن؟ في حقيقة الأمر لم يتغيّر سوى الظّاهر أمّا الباطن فهو على حاله: الشراسة ذاتها والطمع ذاته وانعدام الوازع القيمي ذاته وإن لبس لبوس التهتّك والدعارة بوضوح في حياتها الجديدة. الشّيء الوحيد الّذي لا تستهين به حميدة هو حياتها أمّا غير ذلك فلا قيمة له عندها وحتّى رغبتها في الانتقام من فرج إبراهيم لم تدفع بها للاستهانة بحياتها إذ "**هيهات أن تسترخي يدها القابضة على حبل الحياة"**[23] لذلك فإنّها لم تفلت من يدها فرصة الانتقام من فرج إبراهيم بيد خطيبها السّابق فمثلت عليه دور الضحيّة

---

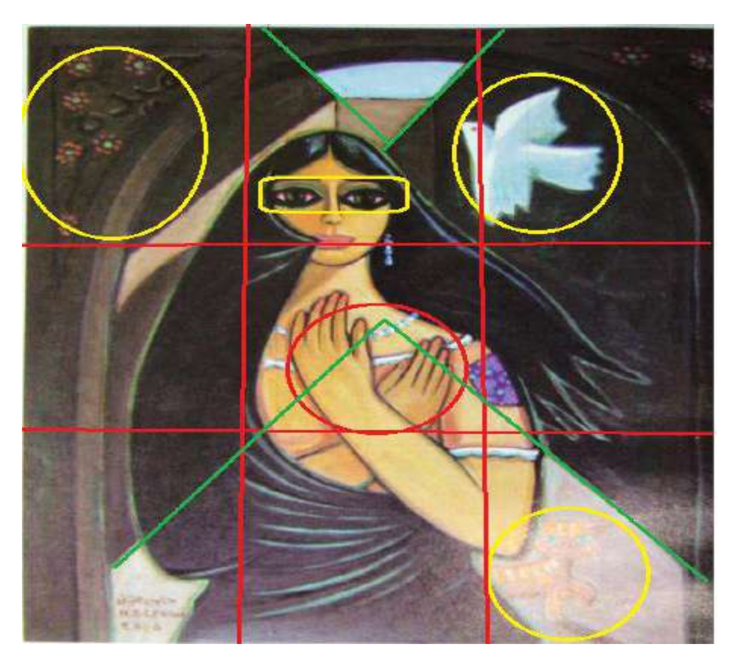
22 م.ن.ص 142

23 م.ن.ص 261

ببراعة واستثارت في نفسه حميّة الانتقام ممّن كان سببا في تفريقهما بإغوائه ولم يكن لعبّاس الحلو أن يتخيّل أنّها تتلاعب به فهو لم يعرف من حميدة إلّا الصّورة الّتي رسمها لها في ذهنه والّتي تختلف كثيرا عن الواقع .

يمكن لنا من خلال ما سبق وبعمليّة إحصاء بسيطة أن نتبيّن أهميّة شخصيّة حميدة في رواية زقاق المدقّ فنجيب محفوظ قد خصّص كلّ فصول روايته لبناء بورتريه هذه الشّخصيّة بأبعادها المختلفة إمّا بالحضور الشّاخص أو بالحضور الضّمني أو حتّى بالغياب وهو من خلال هذه الشّخصيّة يقدّم لنا "بورتريها" لفئة اجتماعيّة مهمّة أفرزها الوضع الاجتماعي الصعب الّذي عاشته مصر خلال الحرب العالميّة اجتمع فيه الفقر والجهل والمرض ليخلق نموذجا مرضيّا متحلّلا من كلّ القيم والقيود بأنواعها بسبب ما يشعر به من ظلم وقهر اجتماعيّ. لذلك جاءت حميدة كما رسمها نجيب محفوظ في قالب امرأة منحلّة متدهورة لا قيم لها ولا أخلاق، قد باعت روحها للشيطان واتّخذت من جمع المال غاية وهدفا مهما كانت طريقة الوصول إليه. ونجيب محفوظ في تناوله هذا يصدر عن رؤية مخصوصة للعالم متأثرة بالبيئة المحافظة الّتي نشأ في كنفها كما يصدر عن تأثّر واضح بالمدرسة الواقعيّة الطبيعانية الّتي تنطلق من الواقع كما هو فتصوّر الصراعات التي تعتمل داخله بطريقة واقعية لا تجميل فيها مركّزة بذلك على الجوانب السلبية من فقر وجهل وجريمة وظلم في سعي لدفع المتلقي إلى نبذ هذا الواقع المتدهور ومحاولة إصلاحه.

2- البورتريه التّشكيليّ



مثّلت رواية زقاق المدق نقطة تحوّل بارزة في كتابات نجيب محفوظ باتّجاهه نحو المدرسة الواقعية الطبيعانيّة فقد جاءت تصويرا دقيقا لملامح المجتمع المصري في تلك الحقبة. ذلك ما أسهم في جعل هذه الرّواية مصدر إلهام للعديد من الفنون البصريّة لا على المستوى المحلّي فحسب بل على المستوى العالمي أيضا بعد أن ترجمت إلى عدّة لغات وكانت حميدة هي الشّخصيّة المحوريّة لهذا العمل لذلك فلا غرابة أن يقع اختيار حلمي التّوني عليها لتكون أيقونة من أيقونات معرضه الذي أقيم على هامش فعاليّات ندوة" العربي" الّتي نظّمتها مجلّة "العربي" الكويتيّة في ذكراها المائة والّذي اتّخذ له عنوانا: "نساء نجيب محفوظ" وعُرضت من خلاله تسعة بورتريهات للشّخصيّات النّسائية الأبرز في أعمال نجيب محفوظ.

يربط محمّد المخزنجي في مقاله على صفحات مجلّة العربي[يربر]، بين البورتريه التّشكيلي ومقطع الرّواية الّذي أخذ منه فيورده كما جاء في

[24] محمّد المخزنجي،"نساء في روايات نجيب محفوظ- رسوم: حلمي التوني"، مجلّة العربي، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 577، ديسمبر 2006، ص ص 15-33 .

الرّواية:" **ولمّا انتصف الموسكي أو كاد لاحت منها التفاتة فرأت عبّاس الحلو يسير متأخّرا عنهنّ قليلا وعيناه تلحظانها بتلك النظرة المألوفة، وتساءلت عمّا دعاه إلى ترك دكّانه في هذه السّاعة على غير عادة. هل تبعها عمداً؟ ألم يعد يقنع برسائل النّظر؟ كان على فقره متأنّقا كأكثريّة أهل فنّه، فلم يضايقها ظهوره. وقالت لنفسها إنّ أيّة واحدة من صاحباتها لا تطمع في زوج خير منه، وكانت تجد نحوه شعورا غريبا معقّدا، فهو من ناحية الشّابّ الوحيد في الزّقاق الّذي يصلح لها زوجا، وهي من ناحية أخرى تحلم بزوج على مثال المقاول الغنيّ الّذي حظيت به جارتها في الصناديقيّة**"

لا يبدو في اعتقادنا أنّ النّصّ الّذي اختاره المخزنجي مناسب تماما للبورتريه الّذي رسمه حلمي التّوني فما ورد فيه لا يتعلّق بصورة حميدة بقدر ارتباطه بالعلاقة الّتي جمعتها بعباس الحلو. بل يمكننا الجزم بعدم مناسبة هذا النصّ للبورتريه الّذي رسمه حلمي التّوني إذ يظهر الزّقاق في الخلفيّة وحميدة تهمّ بمغادرته لكنّها بالتأكيد لم تصل إلى الموسكي. وعند بحثنا عن مقطع ملائم وجدنا أنّ البورتريه الذي رسمه حلمي التّوني لا يعتمد مقطعا وصفيّا واحدا من الرواية بل يبدو ترجمة لمقطعين وصفيين يرد أحدهما في بداية الفصل الثّالث على لسان الرّاوي:" **كانت في العشرين، متوسّطة القامة، رشيقة القوام نحاسيّة البشرة يميل وجهها إلى الطّول، في نقاء ورواء، وأميز ما يميّزها عينان سوداوان جميلتان، لهما حور بديع فاتن، ولكنّها إذا أطبقت شفتيها الرقيقتين وحدّت بصرها تلبّستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنّساء بها** "
[25]

---

[25] م، ن. ص ص 25-26

أمّا المقطع الثاني فيرد في بداية الفصل الخامس الّذي قدّم فيه نجيب محفوظ البورتريه الشّكلي لحميدة وهذا نصّه:" **عاد الزّقاق رويدا رويدا إلى عالم الظلال والتفّت حميدة في ملاءتها، ومضت تستمع إلى دقّات شبشبها على السّلّم في طريقها إلى الخارج. وقطعت الزّقاق في عناية بمشيتها وهيئتها لأنّها تعلم أنّ أعينا أربعا تتبعها متفحّصة ثاقبة، عيني السّيّد سليم علوان صاحب الوكالة، وعيني عبّاس الحلو الحلّاق. ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها، فستان من الدّمور وملاءة قديمة باهتة وشبشب رقّ نعلاه، بيد أنّها تلفّ الملاءة لفّة تشي بحسن قوامها الرشيق، وتصوّر عجيزتها الملمومة أحسن تصوير، وتبرز ثدييها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقيها المدملجتين، ثمّ تنحسر في أعلاها عن مفرق شعرها الأسود ووجهها البرونزي فاتن القسمات"**[26]

إنّ أيّ عمل تشكيلي ينقسم بصورة عامّة إلى ثلاثة عناصر أساسيّة لا يمكن فهمه وتحليله إلّا من خلالها وهي الشكل والأرضيّة أوّلا فاللّون والضوء وأخيرا النّقط وما ينشأ عنها من خطوط وأشكال وقد حاولنا اعتماد هذه العناصر في تحليل بورتريه حميدة من خلال البحث في التقنيات المعتمدة والألوان والإضاءة والخطوط والأشكال

والمتأمّل في بورتريه حميدة بريشة التّوني يلاحظ بما لا يدع مجالا للشّكّ العلاقة الوطيدة بين المقطعين الرّوائيّين والبورتريه التّشكيليّ فتطلّ علينا حميدة من خلال مدخل مقوّس منقوش بنيّ اللّون مثّل إطارا داخل الإطار في سعي واضح من الرّسّام لـ"عزل المسترسل وفصله إلى سطح وعمق وواجهة وخلفيّة"[27]، وقد احتلّت بجسدها الملتحف الواجهة في حين امتدّ الزّقاق في خلفيّة البورتريه متّخذا شكل صندوق منغلق ترتفع جدرانه عاليا

---

[26] م.ن.ص ص39-40

[27] أحمد القاسمي، أيقونات (بحوث في السيميائيّة والأنساق البصريّة)، سلسلة وشوم، الدار التونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى،2019، ص105.

كما لو كانت "مصيدة" ولا تسمح إلّا بظهور جزئي للسّماء الزّرقاء بما يسمح لحزمة محدودة من الأشعّة بالتّسرّب إلى داخل الزّقاق، كاسرة بذلك حدّة السّواد الذي يبدو مخيّما على جدرانه، من خلال الظّلال الّتي اختار الرّسّام إبرازها مستخدما اللّون البنيّ المائل إلى السّواد، كلّ ذلك في انسجام وتكامل مع لون المدخل المقوّس ومع لون الملاءة والشّعر، وفي تناقض واضح مع بياض الحمامة وزرقة السّماء .

يبدو ظاهرا للعيان توظيف حلمي التوني لتقنيات مختلفة في إنجازه لبورتريه حميدة لعلّ من أبرزها تقنية المنظور الخطّيّ الموحية بالعمق والبعد الثّلاثيّ للّوحة التشكيليّة وهي تقنية يعتمدها الرّسّام لضبط " تخطيط اللّوحة بالاستناد إلى خطوط ونقاط وهميّة تخوّل له السّيطرة على الفضاء المرسوم وإكسابه الوحدة والتّناغم الضّروريّين" [□بر] إلّا أنّه لا يحترم مبادئ هذه التقنية فنراه يعتمد نقطتي تلاش مختلفتين إحداهما على يمين رأس حميدة والأخرى عند رقبتها تلتقي عند كلّ منهما خطوط التّلاشي ولعلّ التوني أراد بذلك أن يحرّف بورتريه حميدة بتحريف وجهها في إشارة واضحة لانحراف روحها المتمرّدة على واقعها والطّامحة لحياة أخرى تتحقق فيها كلّ رغباتها وشهواتها مهما كان السبيل إلى ذلك وإن كان سبيل الانحراف .

ولم يكتف حلمي التوني بهذه التّقنية بل اعتمد كذلك تقنية التأطير الّتي يسعى من خلالها لإبراز مواطن القوّة في اللّوحة من خلال توظيفه قاعدة الأثلاث الثلاثة(la règle des trois tiers) بتقسيم البورتريه بواسطة خطوط وهمية أفقية وعمودية "توجّه الإدراك إلى مواطن القوّة منها" [بيبر] وتجزّئ اللّوحة إلى تسعة أجزاء إذ تمثّل نقاط التّقاطع الأربعة لهذه الخطوط

28 أحمد القاسمي، الخبر والعيان،(نحو تصوّر جديد لمبحث المنظور ووجهة النّظر في فنون القصّ)، كلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة، وحدة السّرديّات 2019، ص17.(درس حضوري)

29 أيقونات، ص125

نقاطا ذهبيّة في اللّوحة بينما يمثّل الثّلثان العموديان الأوّل والثّالث المناطق الأكثر اجتذابا لعين المتقبّل. وإذا حلّلنا بورتريه حميدة وفق عمليّة التّأطير الّتي اعتمدها حلمي التّوني فإنّنا نلاحظ انتصاب جسم حميدة على امتداد خطّ الطّول الوهمي الثّاني بينما تحتلّ الشّفتان المطبقتان إحدى النّقاط الذّهبيّة وتشدّ إليها عين المتقبّل في حين ترتكز العين اليمنى لحميدة على الخطّ الوهميّ العمودي الأيسر ممثّلة بذلك عنصر جاذبيّة لعين المتقبّل.

يمتدّ جسم الحمامة البيضاء على الخطّ الوهميّ العمودي الأيمن محتلّا الثلث الأعلى من اللّوحة فيحدث بذلك تناقضا صارخا بين السّواد الحالك المحيط بها وبياض ريشها النّاصع، وبينها وبين العين المكحولة لحميدة على الخطّ الوهمي المقابل بما يجذب نظر المتقبّل ويدفعه للتّساؤل عن المغزى من حضورها البارز في اللّوحة. وممّا يشد الانتباه ثنائيّة التّماثل والتّناقض بين جناحي الحمامة البيضاء المحلّقة نحو الأعلى وخصلات شعر حميدة ذات السّواد الفاحم المتطايرة مع الريح في اتجاه الأسفل.

خلف جسم حميدة الّذي يحتلّ واجهة اللّوحة تظهر قطّة صغيرة هزيلة باهتة الألوان تحتلّ بجسمها الضئيل أسفل الثلث الأيمن من اللّوحة ممّا يجعلها محطّ نظر المتقبّل، وهي ترمق حميدة بنظرة حادّة، وقد اتّخذ حلمي التّوني من ظلّها المتطاول أمامها مؤشّرا على التّوقيت المسائيّ الّذي تغادر فيه حميدة الزّقاق عادة.

تحتلّ حميدة بجسدها الفارع المندفع واجهة اللّوحة حتّى إنّها تبدو كما لو كانت تهمّ بمغادرة الإطار. وجسم حميدة في واجهة اللّوحة هو الّذي يصنّفها ضمن جنس البورتريه بما هو "عمل ثنائيّ الأبعاد، رسما كان أو صورة يمثّل ترجمة واستنساخا في الآن ذاته لتقديم المظهر الخارجي لشخص مّا مهما

كانت درجة الواقعيّة في هذا العمل"[30]. ويمكننا تصنيف بورتريه حميدة بريشة حلمي التّوني ضمن البورتريهات النّصفيّة (portrait en buste) وهو إلى ذلك بورتريه جبهي (portrait de face) يبدو من خلاله وجهها البرونزيّ واضح الملامح، وتظهر تفاصيل جسمها الملتفّ بالملاءة "اللّفّ" بطريقة تسمح برؤية الرقبة والصدر واليدين المشبكتين عند الصدر في حين تبرز بقيّة تفاصيل الجسم من تحت الملاءة المشدودة ممّا يسمح بإبراز مفاتنها. أمّا فستانها فيبدو خَلِقا وقد أضاف إليه الرّسّام خرقة لإخفاء مزقه وثقوبه في حين تزيّن جيدها بعقد من الخرز الملوّن وقرطين بنفس اللّون بما يعمّق مظهر البؤس الذي يلقي بظلاله على ملابسها وحليها، وتتطاير خصلات شعرها ويحملها الهواء بحرّيّة في تماه مع حركة جناحي الحمامة الّتي تحلّق فوق رأسها .

إن المتأمّل لبورتريه حميدة ينشدّ مباشرة إلى ملامح وجهها الّذي يغرق شطره في ظلّ الملاءة وإن كان لا يحجبه (وهو ما أبرزه التوني من خلال التّدرّج الضوئي على مستوى لون الوجه): عينان واسعتان نجلاوان مكحولتان بطريقة لافتة زادت من اتّساعهما وجاذبيتهما، وأنف دقيق يعلو شفتين ممتلئتين قد صبغتا بلون ورديّ وأطبقتا على طرف الملاءة في حركة تميّز نساء الحارات الشعبيّة وتعكس مهارتهنّ في استخدام الملاءة وتثبيتها على أجسادهنّ. فإذا انحدرت عين المتقبّل مع الجسد البرونزيّ المنحوت شدّ انتباهها تشابك اليدين المائلتين إلى الامتلاء عند الصدر في حركة تسعى إلى إخفاء الثديين والرقبة بينما تُبرِز الملاءة المشدودة خصرها المنحوت بأنوثته الطاغية.

لقد اعتمد حلمي التّوني في بناء لوحته أنواعا مختلفة من الخطوط فالمنحني منها جاء لإبراز انحناءات الجسد وانثناءاته بما يمنح إحساسا بالرشاقة

[30] Etienne,SauriauVocabulaire d'esthétique,PARIS ,P.U.F ,1990,pp1161-1162

والليونة في حين توحي الخطوط المنكسرة في غير انتظام والتي حدّد التوني بواسطتها خصلات الشعر المتطايرة بحالة الاضطراب والقلق اللّذين يتملّكان حميدة.

ولم يكتف حلمي التّوني بالعلامة البصرية من خلال رسمه بل أردفها بعلامة لغويّة بإضافة اسم الشخصيّة إلى اللّوحة احتلّت الثلث العلوي الأيسر للّوحة في تصريح واضح بمرجعه الأدبي عند إنجاز هذا البورتريه، فهو لا يصدر في ذلك عن مخيّلة بحتة بل ينطلق بالأساس من شخصيّة روائيّة جسّدها نجيب محفوظ من خلال نصه الأدبيّ كما جسّدتها الأعمال السينمائيّة عدّة مرات.

لقد اختار حلمي التّوني وهو يرسم حميدة ألوانا تعكس بوضوح ما تضمّه هذه الشخصية من تناقضات وصراعات، فمن اللّون الصريح (الأزرق) إلى الألوان المتمازجة (البنيّ والبرونزي) ومن الحضور الكلّي للألوان(الأبيض) إلى انعدامها (الأسود). إنّ انعدام التّناغم بين الألوان يعكس بوضوح التناقض الصارخ بين الغنى والفقر اللّذين تجمعهما حميدة: غنى الشّكل والجمال الساحر الّذي كانت تنعم به في مقابل الفقر المادي المدقع الّذي كانت تعاني منه. وكما أبرز التوني هذا التّناقض من خلال اختياراته اللّونيّة فقد أظهره كذلك من خلال لعبة الظّلال والضّوء فيبدو الزقاق وقد غمر الضّوء جزءا منه في حين غرقت بقيّته في الظلّ وكذلك يبدو وجه حميدة. ويبدو التّوني في كل ذلك متأثّرا بالمذهب التّعبيريّ في الفنّ التّشكيليّ الّذي يرى أنّ "الفنّ ينبغي ألّا يتقيد بتسجيلات الانطباعات المرئيّة بل عليه أن يعبّر عن التّجارب العاطفيّة والقيم الرّوحيّة والكشف عمّا وراء الأقنعة"[31] فيحقق ذلك من خلال منح الألوان والأشكال والخطوط مضامين باطنية ذات إيحاءات مختلفة ، والتوني

[31] سهاد عبد المحسن عبد المنعم أحمد، " التعبيريّة"
http://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=13&lcid=14545

يوظف من أجل تحقيق هذا البعد التّعبيري للّوحة ثنائيتي الظلال والضّوء والأعلى والأسفل المتجسدّتين في الحمامة البيضاء المحلّقة نحو السّماء الزّرقاء في دلالة واضحة على السّموّ الذي يضفيه التّوني بريشته على حلم حميدة بحياة الرّفاهية خارج جدران الزّقاق مقابل القطّة الهزيلة ذات اللّون الباهت والمنشدّة إلى الأسفل في إشارة إلى واقع الزقاق البائس. وهي قراءة من بين قراءات أخرى قد نتّفق معها وقد نختلف ومن بينها القراءة التي اعتمدها أشرف أبو اليزيد إذ يعتبرّ أنّ القطّة" تجمع بين ما هو مستأنس وما هو وحشيّ، بين رغبة في السّلام وأخرى في الانطلاق " [32] وهو في ذلك يصدر عن تأويل مخصوص لإيحاءات اللّوحة ورموزها يرتبط ارتباطا وثيقا بالخلفيّة الحضارية الفرعونية لحلمي التّوني.

إنّه الصّراع الّذي تعيشه حميدة بين قدر محتوم يحكمه الفقر وطموح جامح لحياة الرفاهيّة والغنى والّذي حاول الرّسّام أن يبرزه من خلال اختياراته اللّونية والضّوئية ومن خلال الأشكال والرّموز الّتي يوظفها ولعبة الحركة والسكون التي تحكم مكوّناتها.

ولا يحتاج حلمي التّوني في اعتقادنا إلى مهر لوحاته باسمه إذ تنطق ريشته فتفصح عنه، فلقد "خلق تيّاره الفنّيّ الخاصّ به... فتفصح الأشكال والأحجام والألوان والظلال عن المشاعر الفنّيّة المعتملة داخل الفنّان" [33]. وهو إلى ذلك ابن بيئته فرسومه نتاج خيار ارتضاه لنفسه بأن يستلهم عمله الفنيّ من بيئة الإنسان المصري البسيط فجاءت خطوطه عفويّة بسيطة تلقائيّة، تذكّر بالفنّان الشعبيّ الّذي كان يجوب الأسواق ويرسم لوحاته لطالبيها وفي الحقيقة فإنّ اختيارات حلمي التوني لم تكن اعتباطية بل جاءت نتيجة بحث

[32] أشرف أبو اليزيد، نجيب محفوظ السّارد والتّشكيلي ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، الطبعة الأولى ، 2017، ص87

[33] محمّد، أبو طالب، "حلمي التّوني والهمس في العيون" مجلة الهلال، العدد6، 1يونيو 1992، مصر

يستند إلى قناعته بأنّ" الخصوصية مصدر إلهام لأيّ عمل فني أصيل وصادق"[34] وقد تمكّن من خلال بحثه من العثور على " بوتقة انصهرت فيها كل الحضارات وفنونها وهي الفن الشعبي المصريّ". فبدا جليّا من خلال لوحة حميدة اللّمسة الفرعونيّة الأصيلة في رسم العينين المكحولتين الواسعتين وفي اختيار الوضعية الجبهية الّتي تميّزت بها جلّ الرّسوم الفرعونيّة والّتي تؤكّد الشّجاعة والقدرة على المواجهة كما يعكس تصلّب الملامح الّذي يميّز البورتريه الجبهي قسوة حميدة وعنادها وتصلّب مواقفها الرّافضة لواقعها البائس. أمّا ملامح الفنون الفارسية فلقد تجلّت للعيان من خلال المنمنمات ورسوم الأزهار على القوس المحيط بمدخل الزقاق وعلى خرقة القماش البادية في فستان حميدة.

كما تبرز آثار المعتقدات الدينية القديمة واضحة من خلال اليدين المشبّكتين عند الصدر وقد أخفتا وراءهما النهدين في حركة ترمز لمنح الخصوبة والتي ترتبط عادة بالتّجسيد الأنثوي وبآلهة الخصوبة عند الفينيقيين. ويمكن لنا أن نلاحظ التّشابه الواضح بين منظر اليدين المتشابكتين اللّتين تخفيان تحتهما قلبا يخفق لانعتاقه من جدران الزقاق وخفق جناحي الحمامة التي تجسّد الرّغبة ذاتها. فكأنّما نسمع الخفقان وحفيف الأجنحة من خلال تلك الحركة المجسّدة تشكيليّا.

وتعتبر اليد "من أكثر أعضاء جسم الإنسان استخداما بعد العين كرمز في الأعمال الفنّية وهي من أقدم الرموز التي ارتبطت بالحضارة الإنسانيّة"[35] وفي لوحتنا هذه نلاحظ بوضوح اعتناء الرّسام بكل تفاصيل

---

[34] داليا، عاصم، " (المغنى حياة الروح) معرض لحلمي التوني تراه وتسمعه، جريدة الشّرق الأوسط، 16 مارس 2015

[35] د. اياد رستم المصري، د. ميرنا حسيف مصطفى، دالالت اليد في المعتقدات الدينية و المنحوتات السامية ،الجامعة الياشمية، معيد الممكة رانيا لمسياحة والتراث، الجامعة الياشمية، الزرقاء، ألردف

الجسد لا بملامح الوجه فقط فجمال حميدة يمتد إلى كامل الجسم فينطق شهوة وإغراء وقد نجح التّوني في اعتقادنا في إبراز ذلك من خلال تفاصيل لوحته فبدت العينان المكحولتان شديدتي الجاذبية ونجحت لعبة الإخفاء والإظهار في شدّ انتباه المتقبّل نحو مواطن الإغراء في هذا الجسم الفتيّ: فالملاءة المشدودة تبرز ما تسعى ظاهريا لإخفائه من جمال القوام وإغوائه بينما اليدان المعقودتان على الصّدر وإن بدتا ساعيتين إلى إخفاء النّهدين الكاعبين فإنّهما وعلى العكس من ذلك تلفتان الانتباه إليهما بهذه الحركة التي تنمّ عن حياء مصطنع يخفي رغبة مكبوتة في الانعتاق من كلّ القيود وإشباع شهوات الجسد. أمّا حركة الاندفاع الّتي تبدو للنّاظر من خلال الخصلات المتحرّرة من تحت الملاءة والمتطايرة مع الهواء أو من خلال الوضع الجبهي الّذي اختاره الرّسام أو نظرة التصميم البادية في عيني حميدة، فإنّ ذلك يعكس بوضوح روحها المتمرّدة ورفضها للحياة في الزّقاق الّذي تتركه كلّ يوم خلفها باحثة عن سبيل للانعتاق منه وبناء حياة جديدة بعيدا عن البؤس الذي يرمز إليه الزقاق بجدرانه المتداعية التي تحجب الشمس عن أهله وتحوّله إلى ما يشبه القبر. إنّ حميدة وهي تنطلق خارج الزقاق تحمل معها حلمها -مجسّدا في الحمامة البيضاء – في الحصول على الحياة الّتي تريد خارج هذا "القبر" المحكوم بالجمود والسّكون ولكن اندفاعها ذاك لا يخفي ما يحتدم بداخلها من صراع ما بين واقع تعيشه ولا ترتضيه وحلم تسعى لتحقيقه ولا تجد إليه من سبيل سوى جسدها.

لقد قدّم لنا حلمي التّوني بورتريه حميدة بمختلف أبعاده فبرز البورتريه الشّكليّ من خلال ملامح الوجه وتفاصيل الجسد التي وظّف في رسمها الخطوط والأشكال والألوان في انسجام وتناسب تامّين، أمّا البورتريه

---

https://eis.hu.edu.jo/deanshipfiles/pub102602274.pdf

النّفسيّ فقد ظهرت خفاياه من خلال جمود الملامح ونظرة التّحدّي وحركة الاندفاع التي تبدو عليها حميدة كما لو أنّها تغادر اللّوحة لا الزّقاق وكذلك من خلال لعبة الظّلال والضوء، والأعلى والأسفل بما يكشف عن خبايا روحها وعمّا يعتمل بداخلها من صراع. في حين أسهمت العلامات الثقافيّة من ملابس وحلي ومعمار في إبراز ملامح البورتريه الاجتماعي لحميدة.

وفي اعتقادنا فإنّ حلمي التوني، رغم التزامه بما ورد في الفقرتين المذكورتين آنفا من أوصاف شكليّة لحميدة، قد نجح في تجاوزها واستطاع من خلال صورة ثابتة أن يختزل الأبعاد المختلفة لهذه الشخصيّة التي قام نجيب محفوظ ببنائها على مدى خمسة وثلاثين فصلا .

قد تتبادر إلى الذّهن أسئلة كثيرة بعد هذه القراءة السّيميائيّة التّحليلية وبعد الدّراسة المقارنيّة بين عملين إبداعيين بلغتين مختلفتين لعلّ أبرزها ما طرحه محمد المخزنجي على نفسه من تساؤل بقوله:" كيف تستجيب تراجيديّة المعالجة عند نجيب محفوظ للبهجة التّشكيليّة الّتي تتّسم بها أعمال حلمي التّوني؟[36] "

في اعتقادنا تحتاج صيغة هذا السؤال إلى تعديل، لتصبح على النّحو التّالي:" كيف استجابت ريشة التّوني المبهجة لتراجيديّة المعالجة عند نجيب محفوظ؟" ذلك أنّ التّوني هو الّذي طوّع ريشته لتنهل من الرّواية وتبدع هذا البورتريه وغيره من البورتريهات. والإجابة عن هذا التّساؤل تكمن في طيّات العمل التّشكيلي ذاته وفي ركيزة من ركائزه المتمثّلة في اختيار الألوان التي تمثّل "اللّغة الأقدر حسّيّا، [...]لأنّها أساسا أداة الفنّان للإفصاح عن نبع أحاسيسه،

[36] محمد المخزنجي، مجلة العربي، م سابقا

لذلك فإنّ وعي الفنّان يتجسّد لاإراديّا من خلال الألوان وبها"[37] ، وقد اختار حلمي التّوني أن يقوم بخطوة باتجاه العمل الرّوائي الّذي يغلب عليه الطّابع التّراجيدي وذلك بالتّنازل جزئيّا عن الألوان الصريحة واعتماد ألوان ترابيّة قاتمة تعكس بوضوح حال الزّقاق القديم المتهالك الذي طغت عليه مظاهر البؤس والفقر غير أنّ ذلك لم يمنع التّوني من وضع لمسته الخاصّة باستخدام ألوان تمنح بعض الإشراق للّوحة من خلال ريش الحمامة الأبيض وزرقة السّماء الصّافية .ورغم احتلال هذه الألوان لمساحات محدودة فإنّ التّوني منحها حضورا بارزا بأن جعلها تحتلّ مواطن القوّة من اللّوحة من جهة، ومن جهة أخرى بإقامة تضادّ واضح بينها وبين الألوان القاتمة في اللّوحة بما يزيد البياض نصاعة والألوان الزّاهية إشراقا. إنّه حلمي التّوني ذاك الفنّان ذو النّظرة التفاؤليّة الّتي تظهر في جلّ أعماله الفنّيّة وهو في ذلك لا يتماهى كلّيّا في رؤيته لشخصيّة حميدة مع كاتبها إذ يرى فيها جانبا مشرقا رغم كلّ القتامة الّتي صبغت شخصيّتها في العمل الرّوائيّ حتى حوّلت جمالها نقمة فالتّوني يرى أنّ لحميدة الحقّ في الحلم وأنّه مشروع بالنّسبة لها أن تسعى وراء حلمها، لذلك رسم أحلامها على هيئة حمامة محلّقة تتّجه برأسها نحو السّماء كأنّما تتعلّق همّتها بما هو أسمى وأرقى .

لم يُفقد بورتريه حميدة حلمي التّوني خصوصيّته وفرادته رغم تنازله عن الألوان المبهجة الصّريحة، فقد حافظ الرّسّام على طابع الفنّان الشعبيّ من خلال بساطة الخطوط ومظاهر التبرّج على محيّا حميدة وأسلوبها في ارتداء الملاءة مستحقا بذلك ما قاله أحمد فؤاد سليم عن تميّز المرأة التي يرسمها فـ:"..هي بذاتها مفتاح لمجمل الأسرار، إذ جعلها وعاء يحمل "كودات" العالم، فـ[...]هي تبدو كأنّها ولدت من رحم " حاملة الجرّة" لمحمود مختار... امرأة نموذجيّة

[37] احميدة، الصّولي، إيقاعات الضوء واللّون (جولة في فضاءات الفنون التّشكيليّة التّونسيّة) مطبعة فن الطّباعة، الطبعة الأولى، تونس، 2008، ص16

تملك مفاتيح "التّوني" امتلاكا، من الصّبابة وحتّى طمي النّيل، امرأة كمثل الرّجل، والفرس والفارس، والقمر والشّمس، والسّيف والطّير، والوشم..."□تر .

فحلمي التّوني فنّان ينطلق في أعماله من أعماق حضارة ثريّة تميّزت المرأة فيها ومنذ القدم بسمات لا تمتلكها غيرها من النّساء وقد" استوعب (التّوني)جغرافيّة المرأة المصريّة، وإحداثيّات تضاريسها الّتي تخصّها دون سواها، كما تمكّن من إثبات تاريخها منذ العصر الفرعونيّ (نفرتاري/ كبيرة الملكات وجميلة جميلات الدّنيا) إلى يومنا هذا، وذلك ببراعة تصوير هيكلها وملامحها الفيزيائيّة والنّفسيّة، وعلاقاتها مع بنات جنسها ومع الرّجل، وكذلك صراعاتها وانقساماتها الدّاخليّة"[39]

وليس غريبا على حلمي التّوني أن يتّخذ هذا الموقف من حميدة فهو بطبعه يرى المرأة الكائن الأرقى عليه أسّ الوجود كلّه ففي نظره لا يساوي(العالم) شيئا بدون المرأة. لذلك لنا أن نتساءل عن مدى صحّة المقولة التي افتتح بها أشرف أبو اليزيد كتابه "نجيب محفوظ السارد والتشكيلي إذ يذهب إلى أنّ "مصريّة التّوني التّشكيلية [أعادت] تفسير مصريّة نجيب محفوظ السّرديّة، بصريّا، حتّى إنّ نكهة أحدهما لم تتفوّق على الآخر، ولم تغالب مكانة الفنّان الأديب، وإنّما هناك نهل متبادل، لأنّ المعين واحد[40] "

في اعتقادنا لقد أصاب أشرف أبو اليزيد في أشياء وجانب الصواب في أخرى فنجيب محفوظ ينهل في كتاباته من المجتمع المصري ويستند إلى شخصيّات لها مرجعها في الواقع ويجعل من الأزقة والحارات القاهرية مسرحا لأعماله ملامسا بذلك الطّبقة الشعبيّة التي تمثّل السّواد الأعظم من المجتمع

---

[38] سعيد، الكفراوي، "امرأة حلمي التوني تعود عند الغروب"، جريدة الفنون، العدد21، سبتمبر2002.

[39] شريف، الشافعي، "فاكهة التوني المحرّمة في زمن الكورونا"، جريدة المدن الإلكترونيّة،مارس2020

[40] أشرف، أبو اليزيد، نجيب محفوظ السّارد والتّشكيليّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الطبعة الأولى، 2017، ص92

المصري وكذلك كان التّوني فهو مصري في فنّه حتّى النّخاع، موغل في أعماق الإنسان المصري الشعبي البسيط، ينهل من معين الفنّان الشعبي بخطوطه الطفوليّة وألوانه الصريحة. وبالتأكيد لا يمكن لنا أن نشكّك في تميّز كل من الرّوائي والرّسّام وخبرة كل منهما في مجاله إلّا أنّ ذلك لا يجعل لكليهما نفس الرّؤية الفلسفيّة للقضيّة المحورية المتمثّلة في المرأة إذ يبدو الفرق واضحا ما بين شخصيّة حميدة التي يراها نجيب محفوظ: تلك الفتاة الشرسة الطّموح حد الطمع، المستعدّة لكل فعل مذموم من أجل الوصول إلى غاياتها وتحقيق نزواتها وما بين حميدة ذات الأحلام السّامية صاحبة الطّموح المشروع نحو الأفضل، تلك الّتي تحوي إلى جانب شرورها روحا وثّابة تائقة للأفضل محبّة للحياة. لقد رسم نجيب محفوظ حميدة في صورة مومس بالفطرة مصرّحا بذلك على لسان فرج إبراهيم بل وعلى لسان حميدة نفسها في حين رفعها حلمي التوني إلى مصاف الآلهة من خلال اليدين المشبّكتين عند الصدر في حركة ترمز لمنح الخصوبة ميّزت آلهة الخصوبة لدى الفينيقيين.

لقد تجاوزت ترجمة حلمي التوني لبورتريه حميدة تشكيليا مجرّد التّمثيل والمحاكاة ونظرت إلى العمل الروائيّ نظرة نقديّة أخرجت "حميدة التوني" من جلباب "حميدة محفوظ "وزرعت فيها بذرة خير لم ير محفوظ أنّها كانت جديرة بها وفي رأينا فإنّ سبب ذلك هو تلك الهالة التي يحيط بها التّوني نساءه فيرفعهنّ في نظر المتقبّل إلى أسمى الدّرجات مهما فعلن وهي النظرة الّتي استحق من أجلها لقب رسّام النّساء.

سمارة (ثرثرة فوق النّيل):

1- البورتريه الأدبيّ

لأنّ التّطوّر سنّة الحياة فقد تحوّل أسلوب نجيب محفوظ في تناول قضايا مجتمعه من الواقعيّة إلى التعبيريّة، فكانت سمارة بورتريها نموذجيّا

للمرأة المثقفة إبان ثورة 1952 وظّف نجيب محفوظ في بناء ملامحها الحوار الخارجيّ والحوار الباطني الّذي يعتمل داخلها أو داخل أنيس زكي، ذلك أنّ الكتابة التعبيرية تقتضي الانطلاق من باطن الشخصيّة "لاعتقادها أنّ الحقيقة توجد في الداخل". ومن خلال سمارة كشف نجيب محفوظ أبعاد أزمة الطّبقة المثقّفة في تلك الفترة منبّها لخطورة مآلات الأمور عبر نصّ شديد الرّمزيّة يكشف عن حالة الاغتراب التي يعيشها روّاد العوامة والتي ألقت بهم في دوامة من العبثيّة واللاوعي وصلت إلى حد الاستهانة بأرواح البشر.

لقد تناول نجيب محفوظ قضيّة المرأة المصريّة من خلال نماذج مختلفة على امتداد عقود فشهد تناوله لصورتها تطوّرا واضحا فرضه امتداد زمن الكتابة وتطوّر منزلتها في المجتمع فحميدة مثلا كانت فتاة جاهلة جلّ ما تصبو إليه حياة مرفّهة ناعمة مهما كانت الوسيلة، في حين تسعى سمارة نحو هدف أرقى بأن تصبح كاتبة مسرحيّة تناقش قضايا مجتمعها.

يدعونا عنوان الرواية "ثرثرة فوق النيل" إلى التّوقّف عنده لما يحويه من معان عميقة تتجاوز سطحية الملفوظ إلى عمق المعاني فالعنوان يؤطر أحداث الرّواية مكانيّا من ناحية ومن ناحية أخرى يختزلها في كلمة: إنّها مجرّد ثرثرة. فما الذي يجعل هذه الثرثرة مهمّة حتّى تملأ فضاء الرّواية؟

تصادر فاليريا كيربتشنكو[41] على أنّ نجيب محفوظ يدرس من خلال روايته هذه " ظاهرة الاغتراب في المجتمع المصريّ ويراها ليس باعتبار أنّها دراما القدر الفرديّ ولكن باعتبارها ظاهرة اجتماعيّة ذات آثار سلبيّة غاية في الخطورة"[42] فقد" رسم نجيب محفوظ أبعاد الحالة الذهنيّة والمزاج الّذي

---

41 مستشرقة روسيّة (1930-2015) اهتمت بترجمة العديد من الأعمال الأدبية إلى الروسيّة ونقدها ومن أهمّها روايات نجيب محفوظ، خصص لها أحمد الخميسي فصلا كاملا في كتاب " نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفييتي"

42 أحمد الخميسي، نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، 2011، ص 93

استولى على قسم واسع من المثقّفين المصريّين في مرحلة بعينها"[43] فكانت العوّامة التي تتقاذفها حركة مياه النيل "رمزا للاغتراب" في حين أنّ الشاطئ المستقر الثّابت مثّل رمزا "للعالم الخارجي" الّذي تأتي منه سمارة بهجت لتبدأ أحداث الرّواية في التّصاعد عبر حوار يكاد لا ينتهي بين " المحورين المتعارضين: أنيس زكي] والّذي يمثّل الفكر العبثي] وسمارة بهجت] الّتي تمثّل الفكر الجادّ والواعي] حوارا] يتغيّا الكشف عن الذّات والتّواصل مع الآخرين ومع التاريخ والعالم الخارجي"[44].

ارتأى نجيب محفوظ أن يمهّد لظهور سمارة في العوّامة من خلال حوار دار بين زميلها في العمل علي السيّد وبين أهل العوّامة يستأذنهم قي قدومها لزيارتهم فقدّمها على لسانه بصفتها" زميلتـ[ه] الجميلة النّابهة" وكان علينا أن ننتظر قدومها مع أهل العوّامة لنتبيّن ملامحها التي تردنا على لسان أنيس زكي وهو يراها من خلال جفنيه المثقلين فإذا:".. **هي حقّا ذات شخصيّة، ولكن أنوثتها جذّابة بلا عائق، ورغم ثقل جفنيه رأى سمرتها المتبدّية بلا رتوش. وملامحها واضحة كأناقتها البسيطة، ولكن في نظرتها ذكاء يصدّ عن اكتناه أغوارها**"[45] وهي" **مثيرة من قبل أن تتكلّم. جميلة ورائحتها حلوة**"[46].

كان هذا انطباع أنيس زكي عنها في زيارتها الأولى رغم شبه الغيبوبة التي سيطرت عليه جرّاء المخدرات. ولعلّ نجيب محفوظ قد اختار أن يرينا سمارة بهجت من خلال عيني أنيس زكي لما تكتسيه هذه الشخصيّة من أهمّيّة في الرّواية إذ من خلال حواراتهما معا يتصاعد نسق السرد وتتواتر الأحداث وتنكشف أبعاد الشخصيات المختلفة، وممّا يؤكّد هذا التوجّه عند محفوظ أننا نراها مرّة أخرى من خلال عيني الشخصيّة نفسها لكن وهي صاحية فيصف

---

[43] م. ن. ص 100
[44] محمّد، برادة، الرّواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، د ت، ص135
[45] نجيب، محفوظ، ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972. ص ص 57-58
[46] م.ن. 68

لنا ملابسها بقوله "**لعلّه لأسباب تتعلّق بمهنتها أو بجدّيّتها أنّ طوق القميص لا ينحصر (كذا) عن شيء من مشارف ثدييها كالأخريات**"[47] وينتبه إلى "**عينيها العسليّتين الجميلتين**"[48].

لقد اكتفى نجيب محفوظ بتقديم البورتريه الشّكلي لسمارة من خلال عيني أنيس زكي دون غيره ومن خلال مقاطع وصفيّة قصيرة تدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ ما يهمّ المؤلّف في هذه الشخصيّة لا يتعلّق ببعدها الشّكلي بل بما هو أعمق من ذلك، فوصف أنيس زكي لها لا يعدو مجرد التقديم لشخصيّتها إلّا أنّها لم تكن تعني له الكثير رغم جمالها ، فهو يعيش في عالم خلقه لنفسه داخل غلالة من دخان الحشيش ، إنّه الشخصية الصّموت ولعلّ صمته ذاك هو ما منحه الفرصة لتأمّل سمارة ونقل صورتها إلى القارئ، ورغم انجذاب رجب القاضي لسمارة فإنّ الكاتب لم يمنحه فرصة وصفها وهو ما يؤكّد اعتقادنا أنّ توجّه نجيب محفوظ في بناء هذه الشخصيّة سيكون متركّزا على البعد النفسي والذّهني لها لا على البعد الشّكلي. فسمارة نموذج لامرأة الفكر وهي في ذلك تختلف عن النّموذج السّابق ولذلك فإنّ بناء شخصيّتها يختلف تماما عن بناء شخصيّة حميدة . ونجيب محفوظ في ذلك يسعى لإقناع القارئ بصدقيّة ما يقدّمه إذ عادة ما يكون اهتمام المرأة المثقفة منصبّا على الجانب الذهني والفكري من شخصيّتها لا الجانب الشكلي وهو ما يبرز جليّا من اقتضاب نجيب محفوظ في وصف ملامحها أو جسدها وفي اختياراته لملابسها بشكل يختلف كليّا عمّا توخّاه في رسم بورتريه حميدة إذ أطنب في وصف مظهرها الخارجيّ وملامحها من خلال وجهات نظر مختلفة لشخصيّات عديدة من الرّواية.

مثّل الحوار في رواية ثرثرة فوق النيل عنصرا أساسيّا في بنائها إذ شغل حيّزا كبيرا منها فكأنّما أصبح هو الغاية لا الوسيلة كي يستقيم بناء الرّواية

---

[47] م. ن. ص74

[48] م. ن. ص74

ذلك أنّ الثّرثرة ليست سوى كلام لا فعل فيها ولا يمكن أن تتجسّد إلّا من خلال الحوار بين الشّخصيّات الّذي " يمكّن (..) من رسم ملامح الشّخصيّة بتحديده خصالها الخلقيّة والخُلُقيّة ووصفه لنبرة الصوت والحركات المصاحبة للكلام فيكتمل الحوار صوتيّا وأسلوبيّا"[49] أو الحوار الباطني الذي تعيشه الشّخصيّة مع ذاتها " فتسبر أغوارها النّفسيّة وتكشف عن أفكارها عبر الخطاب الداخليّ وتيّار الوعي وما يتّصل به من اعترافات ومُسارّات فهي بذلك تعرّف بنفسها فيتعرّف عنها[كذا] القارئ"[50] لذلك فنحن لن نتبين ملامح البورتريه النّفسي لسمارة إلا من خلال تتبّعنا للحوار الدّائر بين الشّخصيات حولها ثم بينها وبين سمارة ذاتها، ليس ذلك فقط بل أيضا من خلال الحوار الباطني لأنيس منصور مع ذاته حولها . فمن تكون سمارة وماهي ملامحها النفسية والذهنيّة؟

يتخلّى الرّاوي العليم عن دوره في "ثرثرة فوق النيل" ليجعل الشخصيّات المختلفة تروي عوضا عنه فيرسم علي السّيّد لأصدقائه ملامح سمارة قبل حضورها للعوامة من خلال بعض الأوصاف تمهيدا لزيارتها وهي كما يراها " **جميلة نابهة**"[51]، ولأنها صحفيّة معروفة فقد أدلى الممثّل رجب القاضي بحكمه عليها من خلال كتاباتها فهي " **إذا حكمنا عليها بما تكتب ...جادّة لدرجة الرعب**"[52] ولكنّ زميلها علي السّيّد يراها" **ودود[ا] حقا وتحبّ الناس ... ولا يليق أن تعامل معاملة امرأة عابثة فهي آنسة فاضلة**"[53]كما يصفها. ورغم اعتقاد خالد عزوز بانتمائها للطّبقة البورجوازيّة فإنّها وحسب رأي زميلها

---

[49] الطّاهر، الجزيري، الحوار في الخطاب (دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الرّواية العربيّة الجديدة)، مكتبة آفاق، الكويت، الطبعة الأولى،2012، ص352

[50] م. ن. ص353

[51] . نجيب، محفوظ، ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972، ص51

[52] م. ن. ص52

[53] م. ن. ص54

"**ليست من البورجوازيّة في شيء ممّا [يـ]عنيه... فهي في الخامسة والعشرين، ليسانس لغة انجليزيّة، وقد حصلت عليه وهي دون العشرين بقليل، صحفيّة ممتازة أكبر بكثير من سنّها، وذات آمال أدبيّة ترجو أن تتحقّق يوما، ممن يأخذن الحياة مأخذ الجدّ وأن (كذا) تكن لطيفة المعشر، ومعروف أنّها رفضت زواجا بورجوازيّا فاخرا رغم مرتّبها الصغير**"[54].

لقد كان هذا رأي الصحفي علي السيد في سمارة غير أن الكاتب خالد عزوز لم ير فيها من خلال كتاباتها إلّا "**فتاة متطرفة**"[55] ما دفع سناء للتّساؤل عن سبب اضطرارهم لاستضافة " **امرأة خطرة مثلها لا يمكن أن تعد[هم] بأيّ تسلية**"[56]. لقد كانت آراء الجميع وأحكامهم عليها متباينة فقد حكم عليها علي السيد من خلال مزاملته لها لسنوات في حين انطلق البقيّة في أحكامهم من انطباعات ناتجة عن كتاباتها التي تتّسم بالجدّيّة المفرطة حدّ التطرّف حسب البعض. وكان لزاما علينا أن ننتظر لقاءهم بها لكي تتوضّح صورتها في أعينهم وبالتّالي تلك التي يبذلها كاتبها للمتقبّل.

تبدو سمارة في أوّل لقاء لها بجماعة العوامة كما وصفها علي السيّد" ودودا" فقد تبادلت أطراف الحديث مع الجميع ونوّهت بفيلم رجب القاضي الأخير وأقصوصة "الزّمّار" التي كتبها خالد عزّوز، غير أن تودّدها ذاك يخفي وراءه فضولا وحبّ استطلاع كبيرين فهي لم تهمل أيّا من الموجودين حتى أنّها انتبهت إلى "عمّ عبدو" وعلقت على بنيته الضخمة. لكنّها في المقابل لم تسمح لكل من حاورها أن يسبر أغوارها فقد كان " **[ذكاؤها] يصدّ عن اكتناه أغوارها**" كما يرى أنيس زكي، فلم تبد رأيها فيهم بوضوح وتهرّبت أكثر من مرّة بقولها:" **لا أريد أن أردّد الاكليشيهات المحفوظة ولا أحب أن أسقط**

[54] م.ن. ص ص 54-55
[55] م.ن. ص55
[56] م.ن. ص55

كالتمثيليّات الهادفة"[57] وكذلك بأنها " **لن [تـ]ستدرج للهاوية، لن [تـ]سمح لنفس[ها] بأن [تـ]كون ثقيلة الدم كتمثيليّة هادفة"**[58] متعلّلة بأنّها تعلن آراءها " كل أسبوع" في مقالاتها.

لقد تعاملت سمارة مع الموجودين بذكاء كبير ينمّ عن رغبة عارمة في استكشاف شخصيّاتهم وهي رغبة لها دوافعها الخفيّة فقدوم سمارة للعوامة لم يكن بريئا ودون نوايا إذ كانت تسعى وراء أشخاص سمعت عنهم ورأت أنّهم مناسبون ليحظوا بأدوار في المسرحيّة التي تنوي كتابتها. ولقد دفعتها رغبتها تلك إلى القدوم باكرا في زيارتها التّالية للعوامة علّها تتمكّن من استنطاق أنيس زكي الذي ظلّ صامتا أثناء زيارتها الأولى، إنّها صحفيّة طَموح ومثابرة لا تتوانى عن وضع نفسها محلّ شبهة أمام الآخرين في سبيل الحصول على معطيات من الموظف "المسطول "أنيس زكي لكن جهودها لم تتكلّل بالنّجاح إذ لم يكن سهلا أن تعرف أكثر ممّا عرفته عنه من زميلها علي السّيّد. ولأنّها لا تستسلم لليأس فقد واصلت مسعاها لتحقيق غايتها من المعرفة من خلال لعبة اقترحتها لمزيد التعارف بينهم بالحديث عن الهمّ الأوّل الذي يشغل كلّا منهم، ولكي تبعد عنها الشكوك كان عليها أن تبدأ اللعبة فصارحتهم بعزمها على كتابة مسرحيّة وكشفت لهم عن عقيدتها في الحياة وأنّها تؤمن بالجدّيّة في القول والفعل ما دفع رجب للقول:" **أمامكم ساحرة ستحوّل بقلمها المهزلة إلى دراما هادفة"**[59]. لقد كشفت سمارة نواياها للمجموعة بعد أن عجزت عن استنطاقهم بطريقة عفويّة وهي في سعيها ذاك ترسم ملامح شخصيات مسرحيتها ثمّ تدوّنها لاحقا على مفكرة، لم يكن الأمر هزلا بل كان أمرا جدّيّا بالنسبة لها. ويكفي أن نتأمّل ملاحظاتها التي سجّلتها على المفكّرة لنكتشف

---

[57] م. ن. ص66
[58] م. ن. ص67
[59] م. ن. ص82

شخصيّة عميقة التّفكير حادّة الذّكاء وهي إلى ذلك فيلسوفة تطرح على نفسها أسئلة وجوديّة كما تصادر على ذلك فاليريا كيربتشنكو في محاولة منها لفهم المعضلة: "**هل إنّ غياب العقيدة هو الّذي يفضي إلى الفساد؟ أم أنّ الفساد هو الّذي يهدر كلّ فكر وعقيدة؟**"[60]

تبدو سمارة في كلّ ما سبق واثقة طموحا، شديدة الاعتداد بقناعاتها فكانت تناقش جماعة العوّامة حول أفكارهم العبثيّة وتحاول إقناعهم بضرورة التغيير والانخراط في الحياة لا العيش على هامشها، ورغم براعتها وإيمانها القوي بمبدأ إرادة الحياة والعمل الجادّ لإضفاء معنى عليها فإنّها لم تفلح في سعيها فلم يأخذ أيّ منهم كلامها مأخذ الجدّ، وإن ناقشوها في رأيها فمن باب المجاملة ذلك أنّ مواقفهم تلك هي الّتي منحت لجمعهم المعنى، فكلّهم مغتربون في وطنهم يعانون من الانبتات عن الواقع الّذي لفظهم فلم يعد لهم دور، إنّها معاناة الطّبقة المثقّفة في ظلّ نظام حكم عسكريّ متسلّط دفع بهم نحو العبثيّة فجعلوا من الهزل والسّخرية سلاحهم الذي يواجهون به واقعهم في لحظات الاستفاقة من تأثير المخدّرات، أمّا في حالة غياب الوعي فقد كانت لهم فلسفتهم الخاصّة التي لا تتجاوز الثّرثرة العابثة إلى الفعل، بل لعلّ تلك الثّرثرة اللاّوعية هي الحياة الحقّ بالنسبة إليهم وليست سمارة في نظرهم سوى" **واعظة**"[61] بل أكثر من ذلك، هي" **امرأة مزعجة تقتحم عليـاهم[بديهيّات الحياة**"[62] كما يصفها أنيس زكي متسائلا:" **ماذا تريد وكيف يمكن أن ننسطل في مطاردة مستمرّة حامية؟**"[63] ولئن كان أنيس أكثر الموجودين غيابا إلّا أنّ نظرته لسمارة لم تجانب الصواب في رأيه ،خصوصا بعد أن كشف

---

[60] أحمد، الخميسي، نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، ص99

[61] نجيب، محفوظ، ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972، ص108

[62] م. ن. ص108

[63] م. ن. ص108

غايتها الحقيقيّة بسرقته لمفكّرتها التي تحوي ملاحظات حول كل واحد منهم ، إنّها في نظره فتاة رديئة جاءت للتّجسّس لا من أجل الصداقة.

لم تستطع سمارة أن تخفي إحساسها بالضّياع وعدم الفهم فقد اعترفت لأنيس بشكّها في منهجها الذي اعتمدته معهم لكنّها في الحقيقة قد بدأت تفقد ثقتها في منهج حياتها كلّه فتلك الثقة والجديّة اللتين اتّسمت بهما سابقا بدأتا في الاهتزاز بعدما قدمت للعوامة وتعاملت مع أهلها وليس أدلّ على ذلك من موقفها عند وقوع الحادث، ولئن كانت مواقف البقيّة مفهومة لما جبلوا عليه من سلبيّة في التعامل مع الحياة فإنّ موقف سمارة يدعو للاستغراب والدّهشة إذ كيف لها أن تصمت إزاء مقتل شخص وتنساق لاتّفاقهم بالهروب من المسؤوليّة، أليست هي التي كانت تدعوهم للتّعامل مع الحياة بجدّيّة والانخراط في واقعهم ؟ أم أنّ الكلام النظري يتبخّر أمام أوّل أزمة حقيقيّة فيغدو ثرثرة لا معنى لها؟

لقد حاولت سمارة أن تقنعهم بضرورة المواجهة وتحمّل المسؤوليّة لكنّ الأمر لم يتعدّ مجرد الكلام فلم تستطع أن تتّخذ خطوة فعليّة لحملهم على ذلك وكأنما لا تعدو محاولاتها تلك أن تكون مسكّنات لآلام وخز الضمير، حتّى بدا أنيس المسطول أكثر جدّيّة في سعيه للاعتراف بما حصل والتّبليغ عن الحادث وإن لم يرقَ قراره إلى مستوى الفعل.

لقد أراد نجيب محفوظ أن يقدّم من خلال رسمه لبورتريه سمارة النّفسي شخصيّة المرأة المثقّفة التي وإن اختلفت ظاهريّا عن أصحاب العوّامة إلّا أنّها لا تعدو أن تكون واحدة منهم تكتفي بالقول دون الفعل وتعجز عن تغيير واقعهم فهي وكما تراها فاليريا كاربتشنكو ونشاطرها رؤيتها تلك " امرأة منفتحة وجادّة وذات شخصيّة قويّة ومع ذلك فإنّها لم تستطع أن تمثّل قوّة اجتماعيّة أو فنّيّة مختلفة ولم تتمكن من بلورة موقف اجتماعيّ إيجابيّ. فهي

الأخرى تنتمي إلى بيئة المثقفين الّذين أصاب الكثيرين منهم -على حدّ قولها- الفساد والتّحلّل"[64]

لقد رسم نجيب محفوظ البورتريه النفسي لسمارة من خلال "حوار يرتقي " إلى مشارف فلسفيّة ونفسانيّة يصوغها وعي متأزّم (أنيس زكي) ووعي قائم-سائد (سمارة بهجت) لكنّهما يعجزان معا عن تحقيق ذلك "الفعل الأخلاقي" المغيّر للأشياء"[65] بل لنقل إنّ سمارة قد انحدرت بوعيها نحو هاوية اللّامبالاة والعدميّة إمعانا في إبراز التّدهور الذي وصلت إليه طبقة مهمّة من طبقات الشعب المصري بعد الثّورة بسبب التّسلّط واستغناء النّظام عنهم ما حرمهم كلّ مساهمة فعّالة في الواقع.

لقد وظّف نجيب محفوظ سمارة بهجت لتكون" [وسيطا حيّا] يختبر من خلالها...المفارقات القائمة بين ما هي عليه الحياة وما يجب أن تكونه"[66] فبدا التناقض عنصرا أساسيّا في بناء شخصيّتها، وكانت كما يراها بدري عثمان "[تـ]كتفي بالمراقبة الحزينة الصامتة بعد أن استنفدت دورها في العطاء... ولكنها مع ذلك لا تقدّم أو تؤخّر من حتميّة المصير العدمي"[67] الذي صار مشتركا بينها وبين روّاد العوّامة.

كما يبدو البورتريه الاجتماعي لسمارة واضحا من خلال ما تبادلته مختلف الشخصيّات من حوارات سواء بحضورها أو في غيابها، فهي الصحفيّة الناجحة التي تنتمي إلى طبقة المثقّفين البورجوازيين وهي ذات فكر متحرّر اجتماعيا ما سمح لها بمخالطة أهل العوّامة والسّهر معهم كما سمح لها بحرّيّة اختيار شريك حياتها. لكنّ تحرّرها لم يكن مطلقا كحال ليلى زيدان أو

---

[64] م. ن، ص100

[65] محمّد برادة، الرّواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، د ت، ص137

[66] عثمان، بدري، بناء الشخصيّة الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، سلسلة النّقد الأدبي، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان-بيروت، الطّبعة الأولى،1986، ص216

[67] م. ن. ص ص 217-218

سنيّة أو سناء، بل كان بالقدر الّذي يحفظ لها احترامها فلا "**تعامل معاملة امرأة عابثة**"[68]

وترى فوزيّة العشماوي[69] أنّ نجيب محفوظ " قد لجأ إلى إدخال هذه الشخصيّة النّسائيّة المعتدلة في تحرّرها في شلّة نساء عوّامة **ثرثرة فوق النيل** ليبرز الفارق بينها وبين بقيّة النساء المتحرّرات جدّا اللّواتي يتردّدن على العوّامة، واللّواتي كنّ يقلّدن الرّجال في كلّ شيء حتّى في تعاطي الحشيش، ولقد كانت هذه الظّاهرة منتشرة في المجتمع المصريّ في منتصف السّتّينات بعد انتشار أفكار المساواة التّامّة على جميع المستويات الفكريّة والفلسفيّة والسياسيّة خاصة بعد ظهور كتاب سيمون ديبوفوار **الجنس الثاني** (1949) "[70]. وهذا ما دفعها للتساؤل عن مدى تأثّر نجيب محفوظ بكتابات سيمون ديبوفوار وهو يرسم بورتريه سمارة وغيرها من بطلات ثرثرة فوق النيل خصوصا وأنّها كانت قد زارت مصر في 1966 وتمّ الاحتفاء بقدومها كثيرا. لكنّنا نعتقد أنّ الأمر لا يجب أن ينظر إليه من هذه الزّاوية فشخصيّة سمارة التي رسمها نجيب محفوظ لم تكن لتؤدّي دورها الذي أراده لها إلّا إذا كانت على الصّورة التي منحها إيّاها إذ كان لابدّ لها أن تكون متحرّرة لتزور العوّامة وأهلها على أن يكون تحرّرها ذاك معتدلا لتخلق التّوازن بين رؤيتها الجدّيّة للعالم ورؤية باقي الشّخصيّات له كما كان من الضّروري أن تتمتّع بصفات الذّكاء والجدّيّة ليصل مؤلّفها من خلالها إلى طرح القضيّة التي يبتغي إثارتها وتقديمها للمتقبّل والمتمثّلة في نقد الوضع الاجتماعي السّائد في طبقة المثقّفين

---

[68] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972. ص54

[69] أديبة مصرية ولدت ونشأت بالإسكندرية، تعيش في جنيف بسويسرا، أستاذة للأدب العربي والحضارة الإسلامية في جامعة جنيف بسويسرا، وخبيرة لدى اليونسكو في باريس.

[70] فوزيّة العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ (مظاهر تطور المرأة والمجتمع في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ 1945-1967)، ترجمة فوزية العشماوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2002، ص ص 67-68

في تلك الحقبة. إنّ سمارة هي "المنظار" -والعبارة لنجيب سرور-الّذي بواسطته يرصد نجيب محفوظ أزمة الطّبقة المثقّفة التي وجدت نفسها على الهامش بدون دور فعليّ يحقّق لوجودها معنى فاختارت الغياب على الاغتراب لكنّه غياب مؤقت مفتعل لا يقطع مع المكان، بل يتعالى عليه مع دخان الحشيش نحو عالم آخر مهزوز كاهتزاز عوامتهم لكنه لا يفتقر إلى فلسفة تحكمه وفلسفته العبث ولا شيء غيره فقد اختاروا أن يكونوا "رجالـ[ا] في حال انعدام من الوزن"[71] يحلّقون بأفكارهم العبثيّة ويخرجون ألسنتهم للواقع المرير الّذي يعيشونه.

لقد كانت سمارة بحكم مهنتها وتكوينها الثّقافي والإيديولوجي قريبة من الشّأن العام متبنّية لأفكار الثّورة متحمّسة لبناء المجتمع على الصّورة الّتي تراها بنشر الوعي الجادّ والمثمر، وقد حاولت "مساعدة الآخرين بقدر المستطاع للخروج من سجن النّفس "[72] فهل نجحت في تغيير الوضع داخل العوّامة؟ يبدو أنّ نجيب محفوظ لا يريد لها ذلك ولعلّه أراد من خلال إفشال مسعاها أن يبرز مدى التّدهور القيمي الذي أصاب المجتمع في نخبته المثقّفة التي تعيش إمّا على سطح العوامة في حالة اهتزاز دائم لا ثبات فيه، هو رمز لاهتزاز ثقتهم بأنفسهم، أو على الشاطئ في حالة من الانفصام يختصرها خالد عزوز بقوله:" **كلّ قلم يكتب عن الاشتراكيّة على حين تحلم أكثريّة الكاتبين بالاقتناء والإثراء وليالي الأنس بالمعمورة**"[73]. ولم تكن سمارة إلا واحدة من أهل الشاطئ كشفت العوامة انفصام شخصيّتها فهي لا تعدو أن تكون واحدة منهم كما يصرّح بذلك مصطفى زيدان:" **واضح أنّك في الإيمان القديم مثلنا، ومثلنا أيضا في الطبقة التي تنحدر إلى الهاوية**".

---

71 نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972. ص104

72 فوزيّة العشماوي، المرأة في أدب نجيب محفوظ (مظاهر تطور المرأة والمجتمع في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ 1945-1967)، ترجمة فوزية العشماوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2002،ص67

73 نجيب، محفوظ، ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972. ص62

إنّ ما ينقص أفراد هذه الطبقة حسب نجيب محفوظ هو المعنى: المعنى لوجودهم، وقد افتقدوه فاختاروا الاغتراب الطّوعيّ، لكنّه اغتراب يوقف عجلة التّقدّم داخل المجتمع ويعود به إلى عصور الانحطاط والحيوانيّة. وعندما صرّح أنيس زكي بقراره إنهاء هذا الانحدار حدث الزّلزال وشارفت العوّامة على الغرق.

يعترف نجيب محفوظ بصعوبة الأمر لكنه لا يراه مستحيلا وقد جعل من أكثر الحاضرين غيابا عن الواقع ربّان هذا التّغيير، لكنّه في الآن نفسه لا يسمح له بالحدوث إمعانا في هزّ الضّمائر الغائبة علها تنتبه لخطورة الوضع.

لقد شغلت سمارة الموضع الذي أراده لها الكاتب ليبلغ عبرها آراءه المنتقدة للنّظام منبّها لحالة التّدهور التي أصبح عليها المجتمع عموما وطبقة المثقفين بالذات وفي ذلك يقول نجيب محفوظ في مذكّراته:" ففي رواية ثرثرة فوق النيل التي ظهرت في عزّ مجد عبد النّاصر، وفي وقت كان فيه الإعلام الرّسميّ يحاول ليل نهار أن يؤكّد للنّاس انتصار الثّورة والنّظام، نبّهتُ إلى كارثة قوميّة، قد بدأت تطلّ برأسها على السّطح وكان لابد أن تكون لها نتائجها الخطيرة. كنت أعني محنة الضّياع وعدم الإحساس بالانتماء الّتي يعاني منها النّاس، خاصّة في أوساط المثقّفين، الّذين انعزلوا عن المجتمع، وأصبحوا في شبه غيبوبة، فلا أحد يعطيهم فرصة ولا هم قادرون على رؤية الطّريق الصّحيح"[74].

ويبدو سعي نجيب محفوظ واضحا- من خلال شخصيّة سمارة وغيرها من الشخصيّات في رواية ثرثرة فوق النيل - إلى "تركيب الرؤية الفنّيّة والمعنويّة وإخراجها على نحو من التّكثيف الدرامي الرّمزيّ إلى حيّز الإمكان

[74] النّقّاش، رجاء، صفحات من مذكّرات نجيب محفوظ، دار الشروق، د ت، ص ص 264-265

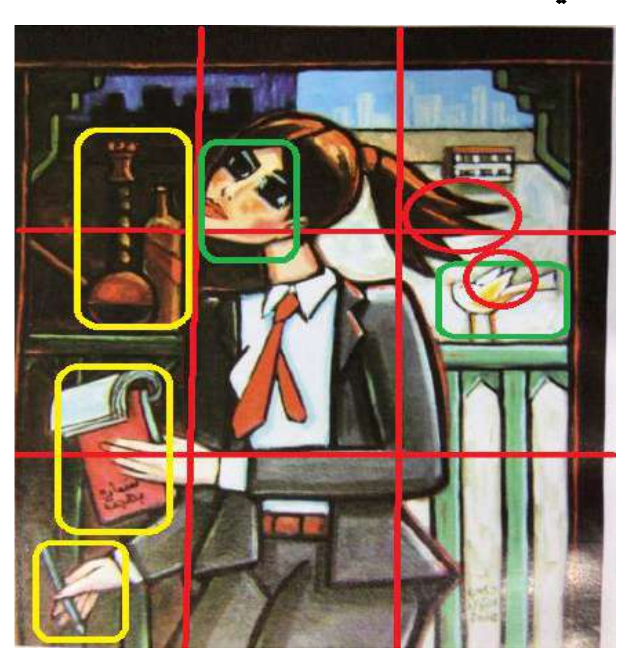
والتّحقّق، أي إلى حيّز الفعل"[75] محاولا بذلك أن يبلّغ رسالة ويوجّه اهتمام مختلف مكوّنات المجتمع المصريّ إلى خطورة الوضع الّذي تحياه أهمّ فئة من فئاته والتي يفترض بها أن تقوده نحو الرّقيّ فإذا هي تتخلّى عن دورها وتنعزل في عالم من العبثيّة والهامشيّة منفصل عن الواقع ولئن اختار نجيب محفوظ سمارة بهجت لتكون صلة الوصل بين الواقع والعالم المهزوز لأهل العوّامة فإنّه لم يتورع عن أن يرديها في الهاوية وينزع عنها تلك الجديّة الزائفة إمعانا منه في إبراز مدى التّدهور الّذي آلت إليه الأمور، فبدت سمارة في آخر الرّواية مجرّد ظاهرة صوتيّة لا ترتقي إلى مستوى الفعل لتغيير الوضع المتردي الذي وصلت إليه بعد أن أصبحت متستّرة على جريمة قتل، بل هي شخصيّة مهزوزة لا تختلف في شيء عن مرتادي العوّامة.

لقد نجح نجيب محفوظ في خلق الصدمة لدى المتقبّل من خلال هذا العمل الرّوائي والتي يعرّفها عبد الهادي عبد الرحمان بأنّها" قتل الرّتابة وتجاوز الرّكود و خلق الاندهاشة[كذا] وغمر المرارة والاستمتاع بالوهم، باختصار تجاوز التّقليديّ في اللّغة والزّمان والمكان والصّورة... نوع من التّعرية تجعلنا نضحك عندما تفرض علينا الطّقوس أن نبكي...[هي] تجسيد للذات عندما يختفي الآخر تماما... تجاوز للاجتماعيّ عندما نقطّعه إربا ونحوّله إلى ذوات بكلّ عريها وجنونها وهوسها المقنّع تحت آلاف من المآثر والمنمّقات والأغلفة والطّواطم والطّرق المستقيمة ..."[76]، فجاءت شخصية سمارة لتجسّد الوعي الاجتماعيّ المزيّف الذي يسعى أهل العوّامة لتجاوزه فينجحون في خلع القناع عن هذا الوجه وتعريته أمام نفسه من خلال سرد تصاعديّ يتّخذ من الحوار بين الشخصيّات أداة لتقدّمه .

[75] عثمان، بدري، بناء الشخصيّة الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، سلسلة النّقد الأدبي، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان-بيروت، الطّبعة الأولى،1986، ص234

[76] عبد الهادي، عبد الرحمان، لعبة الترميز (دراسات في الرموز واللغة والأسطورة)، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى،2008، ص115

2- البورتريه التّشكيليّ



إنّ المتأمّل للبورتريهات التّسعة الّتي رسمها حلمي التوني لشخصيات نسائيّة من روايات نجيب محفوظ لابدّ أن ينتبه لتفرّد بورتريه سمارة بهجت واختلافه عن البقيّة. فقد التقط الرّسّام لحظة بعينها ليجسّد من خلالها بورتريه سمارة بهجت متمثّلة في لحظة دخولها العوّامة لأوّل مرة تاركة العالم الخارجي خلفها لتغوص في "عالم عوّامة اللّذّة والتّغييب الذي غرقت فيه البلاد حتّى صدمت بنكسة يونيو 1967"[77]، وهي اللّحظة التي يصفها نجيب محفوظ من خلال الفقرة التالية:" **ظهرت من وراء البارافان باسمة الوجه، وتقدّمت – يتبعها علي السيّد- وهي تتلقّى النّظرات المركّزة في هدوء وديّ ودون ارتباك. وقف الرّجال جميعا، حتّى أنيس وقف في جلبابه الأبيض المنحسر عن أسفل ساقيه، وقام علي السّيّد بالتعريف التقليدي، واقترح أحمد**

[77] أشرف أبو اليزيد، نجيب محفوظ السّارد والتّشكيلي ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص89

نصر أن يجيء لها بكرسيّ، ولكنّها رغبت في الجلوس على شلتة فالتصق رجب – بحركة لا إراديّة – بسناء مُفسحا لها مكانا إلى جانبه. واستأنف أنيس عمله وهو يسترق إليها النّظر. توقع ممّا سمع ورأى أن يرى شيئا غريبا. وهي حقّا ذات شخصيّة، ولكنّ أنوثتها جذّابة بلا عائق"[78]

تطالعنا سمارة في بورتريه حلمي التّوني وهي تدلف إلى عالم آخر داخل العوامة يلفّه الضباب والغموض، في وضعيّة حركة من خلال بورتريه إلى الرّكبتين portrait a demi grandeur بزاوية نظر مائلة جعلت منه بورتريه ثلاثة أرباع portrait trois-quarts الذي يمثّل الوضعيّة الأفضل والأكثر جماليّة وحيويّة إذ يسمح بإبراز مشهد غير متماثل للكتفين ويعطي حضورا للموضوع الّذي يبدو كما لو أنّه يخرج من اللّوحة، والتّوني بذلك يتخلّى عن الوضعيّة الجبهيّة الّتي اعتمدها في رسم بورتريه حميدة الّذي تطالعنا فيه الشخصيّة مواجهة للمتقبّل. ولذلك دلالاته الفنّيّة التي تجعل منه لوحة متفرّدة بين بقية بورتريهات التّوني المتّصلة بشخصيات نجيب محفوظ النسائيّة، إذ تغيب النظرة المباشرة للمتقبّل لتحلّ محلّها تلك النّظرة المتعطّشة لاستكشاف عالم جديد بالنسبة لسمارة، ما يشغلها عن محيطها الذي تأتي منه والّذي يقف المتقبل قبالته، إنّها نظرة تورّطه في العمل وتجرّه جرّا إلى تقمّص شخصيّة سمارة وتكسبه نفس فضولها لاستكشاف ما خفي من عالم العوّامة الغامض. وقد عمّق ذلك التأثير اختيار حلمي التّوني لبورتريه يماثل في أبعاده اللّقطة المتوسّطة الّتي تمثّل الصورة الحركة ،وهي حركة عبر الزمان والمكان تحوّل اللّوحة إلى سرديّة وتضفي عليها حركة تقطع مع الجمود الّذي تكتسيه اللوحات التّشكيلية باعتبارها علامة بصريّة ذات بعدين.

[78] محفوظ، نجيب، ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972. ص57

لقد استخدم حلمي التوني تقنية التّأطير لإضفاء العمق على اللّوحة فقسّمها إلى واجهة وخلفيّة: في الواجهة تبدو سمارة مرتدية لباسا عمليّا uniforme متكوّنا من جمّازة قصيرة رمادية اللون تعلو قميصا أبيض زادته ربطة العنق الحمراء جدّيّة، وسروالا بنفس اللّون يحيط بخصرها حزام من الجلد الأحمر، وقد رفعت شعرها على شكل ذيل حصان. أمّا وجهها فأبرز ما يلفت الانتباه فيه العينان وتلك النّظرة الحادّة التي تتقد عزما وتصميما، أمّا المساحيق على وجهها فقد رسمت بشكل بسيط لا مبالغة فيه: لون ورديّ يبرز الشّفتين الرّقيقتين وبعض الحمرة على الخدّين. وممّا يلفت الانتباه غياب أي نوع من أنواع الحليّ، وحضور عنصر تشكيليّ يمنح هذا البورتريه تميّزا عن بقية اللّوحات، متمثّل في الدّفتر والقلم اللذين تحملهما بين يديها. كلّ ذلك يضفي على شخصيّة سمارة مسحة واضحة من الجدّيّة تتجلّى في الملابس الرّسميّة وغياب الزّينة وطريقة تصفيف الشعر إضافة إلى الدّفتر والقلم اللّذين يمنحانها صورة الباحث الساعي إلى المعرفة في دلالة على مهنتها الصحفيّة وربما على مسعاها من وراء زيارتها للعوّامة، فهي لا تأتي للّهو مثلما يفعل الباقون وإنّما لها غاية محدّدة تسعى وراءها وتبذل في سبيل الوصول إليها كل الجهد والوقت المكنين.

في الخلفيّة يبرز نهر النيل وقد طفت على سطحه عوّامة أخرى ومن خلفه مدينة القاهرة بعماراتها ومبانيها يغمرها ضوء النهار. فتبدو السّماء زرقاء والمباني بعيدة متضائلة مائلة إلى البياض وقد انعكست عليها أشعّة الشمس، وكأنّما أراد الرّسّام أن يؤكّد اتّساع الهوّة بين العالمين. ويستقرّ خلف سمارة عصفور أبيض اللّون على سور الصّقّالة الرابطة بين العوّامة والشاطئ، بينما تستقر" جوزة" وقارورة خمر على الشّرفة في مواجهة سمارة التي تدخل العوامة الغارقة في العتمة.

وللظّلال والضّوء دور مهم في بناء بورتريه سمارة فالتّوني قد جعل نصف اللّوحة مغمورا بالضّوء ونصفها الآخر يغرق في العتمة، ما يخلق تباينا[79] واضحا بين نصفيها ويحدث لدى المتقبّل إحساسا بالعمق الفراغي[80]، ذلك أنّ "الإضاءة [ليست] مجرّد إضافة للضوء على شيء أو مشهد، بل هي أيضا اختيار يمنح قيمة لشخصيّة أو لمكان على حساب شخصيّة أو مكان آخر وخلف هذه الاختيارات تكمن الفكرة" [81].

فإذا اعتمدنا قاعدة الأثلاث الثلاثة وجدنا أنّ أهمّ ما يحتلّ الثّلث الأوّل المضيء من اللّوحة هو ذاك العصفور الأبيض المستقرّ على سور العوّامة. والمتأمّل لشكله في وقفته تلك يلاحظ الشّبه الواضح بينه وبين سمارة، فقد اعتمد التّوني زاوية الرّسم ذاتها ونظرة العينين نفسها وهو يتطلّع نحو عالم العوّامة الغامض، وأبرز التّشابه الكبير بين خصلات شعر سمارة وذيل العصفور. فكأنّ الرّسّام قد جرّد من روح سمارة روحا أخرى وجسّدها في ذاك العصفور وهو في اعتقادنا المعنى الأقرب لمقاصد الفنّان إذا علمنا أن الطّيور ترمز من بين ما ترمز إلى الرّوح المتطلّعة نحو الأعلى، نحو السّماء. فإذا بحثنا في الموروث الحضاري الإفريقي الّذي يمثل مرجعية من مرجعيات حلمي التوني وجدنا أنّ الطّيور ترمز عندهم إلى القدرة على الكلام والتواصل وهي عند الفراعنة مقدّسة ترتقي إلى مصاف الآلهة، فالتّوني بذلك يؤكّد رغبة سمارة في استكشاف عالم

---

[79] ينتج التباين عن وضوح الانفصال بين منطقتي الضوء والظل في اللّوحة وقد اعتمد التوني هذه التقنية بتقسيم اللوحة عموديا إلى نصف مضيء والآخر معتم
لمزيد التعمّق أنظر: الخطّ وعلاقته بالتّكوين في فنّ الرسم المعاصر على الرابط C:\Users\ghass\Desktop
الخط وعلاقته بالتكوين في فن الرسم المعاصر

[80] يزداد الشعور بالعمق الفراغي كلّما زاد التباين بين الإضاءة والعتمة لمزيد التعمّق انظر نفس المصدر

[81], Imen Amouri , « la lumière ; de la Représentation à le présentation, دراسات فنّيّة في المادة والفعل والأثر، جمعيّة ، الطّبعة الأولى، 2007، ص 23
جسر الفنون دار محمد علي للنّشر

العوّامة الغامض من خلال مضاعفة المشهد بصورة الطّائر الّذي يحيل على روح سمارة المتطلّعة لاستكشاف المجهول.

وتحتلّ" الجوزة" وقارورة الخمر الثلث الأخير المعتم، في مقابلة واضحة بين البراءة والنقاء ووضوح الرؤية من جهة وبين الانحلال والفساد والضبابيّة من جهة أخرى. أمّا سمارة فينتصب جسمها في الحدّ الفاصل بين المجالين المعتم منهما والمضيء مقبلة بوجهها على الدّاخل المعتم. ويمكن قراءة ذلك على معنيين فهي في الآن ذاته حلقة وصل تربط بين عالمين مختلفين بانتمائها إلى كليهما ما بين نهارها النشيط المكرّس لقيمة العمل والمسؤوليّة وليلها الذي تقضيه في عالم العوّامة المنعزل عن الواقع والغارق في دخان الحشيش، وهي إلى ذلك أداة فصل بين العالمين لأنّها تُقدم على عالم العوامة المهتز اللاواعي متسلّحة بدافع جدّيّ هو البحث عن شخصيّات لمسرحيتها، فمشاركتها لهؤلاء في عبثهم لم يكن من أجل اللهو وتمضية الوقت، بل من أجل هدف أسمى وغاية أجلّ.

إنّ المتتبّع لخطوط القوّة في اللّوحة يتبيّن امتداد يد سمارة في حركتها المنكسرة مع الخطّين الوهميين العمودي الأوّل والأفقي الأسفل في إشارة واضحة لأهمّيّة العمل الّذي كانت تؤديه صحفية وكاتبة، ومع امتداد اليد يطالعنا الدفتر وقد احتلّ الثّلث الأخير من اللّوحة على امتداد الخطّ الأفقي، إنّه دفتر ملاحظاتها الذي ستسجّل عليه ملامح روّاد العوامة، أبطال مسرحيتها الّتي تزمع كتابتها. وعلى هذا الدفتر سجّل التّوني عنوان لوحته: سمارة بهجت. لقد مثّلت اليد أداة مناسبة استطاع من خلالها التوني أن يبرز أهمّ أبعاد هذه الشخصيّة ذلك أنّ "اليد البشريّة هي الإنسان، بل هي الإنسانيّة في بعض وظائفها..." [82] وقد برع التوني في توظيفها للتّعبير عن دلالات تختلف باختلاف

---

[82] شاكر حسن، آل سعيد، الحرّيّة في الفنّ" ودراسات أخرى"، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1994، ص40.

حركتها من لوحة إلى أخرى ذلك أنّ" الأيدي والأصابع [تأتي] مكمّلة للحالة التّعبيريّة للوجوه، في معظم لوحات فنّاني "الصورة الشّخصيّة""[83] فهي في بورتريه حميدة ترفع الشخصيّة من الحضيض الي ارتضاه لها نجيب محفوظ روائيّا بوصفها مومسا بالفطرة إلى مصاف الآلهة التي تمنح الحياة وذلك من خلال حركة اليدين المعقودتين أمّا في بورتريه أمينة فقد كانت اليدان المنسدلتان رمزا واضحا للسمة الأكثر بروزا عند أمينة فتلك الحركة تجسيد للاستكانة والخضوع والاستسلام، في حين تتخذ اليد دلالة مختلفة في بورتريه سمارة فتمنح الشخصيّة حركيّة وتبرز قدرتها على الفعل والتّغيير من خلال مسكها بالدفتر الّذي يمنح المتقبّل صورة واضحة عن مهنتها وعن سماتها السلوكيّة. ومن هنا نتبيّن أنّ التّعبير الفنّي عند التّوني" هو أكثر من مجرّد تجسيد الوعي الفنّي في مستواه التّقليديّ ... إنّما هو تجاوز حقيقيّ معبّر عنه بواسطة الأداء، تجاوز نابض بالتّطوّر"[84]

لقد خلق حلمي التّوني من خلال لوحته عالمين متناقضين داخل اللّوحة من خلال لعبة الضّوء والعتمة الّتي عبّر عنها بواسطة الألوان فجاء عالم سمارة الواقعيّ بألوان زاهية تمتدّ من زرقة السّماء إلى بياض العصفور الذي استعار الفنّان صورته لسمارة فجاء رمزا لنقاء سريرتها يعكس أحلامها وتطلّعاتها، مرورا بنهر النّيل المتموّجة ألوانه ما بين البياض والزّرقة، وهي ألوان مشرقة تبرز مدى وضوح معالم الواقع الّذي تأتي منه سمارة. أمّا داخل العوّامة فقد اختار له التّوني ألوانا قاتمة تتّخذ من درجات اللّون الرماديّ والبنيّ مؤشّرا على ما ينتظر سمارة من عوالم مجهولة لم يرد لها التوني أن تبقى كذلك بالنسبة إلى المتقبّل فجاءت قارورة الخمر والجوزة على حافة سور العوّامة علامتين

[83] محمود، بقشيش، نقد وإبداع، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، الطبعة الأولى،1997، ص 196.
[84] . شاكر حسن، آل سعيد، الحرّيّة في الفنّ" ودراسات أخرى"، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية،1994، ص56.

محيلتين على عالم اللّيل والعبث الذي ينتظرها داخلها. وفي اعتقادنا فإنّ حلمي التوني قد نجح في تحقيق "معادلة" الظلمة" بالنور" [85] الّتي تقتضي " نوعا من التّفاعل الذّاتيّ في جميع الأحوال. فالذات هي البؤرة والبيئة الأولى لالتقاء كلّ من الظلّمة والنّور [86]. إنّ هذه المسألة تدعونا لوقفة تأمّل ذلك أنّ التّوني لم يكن غريبا عن أجواء الرّواية التي دارت في زمن عايشه الرّسّام فقد كان التّوني ناصريّ التّوجّه يتبنّى مبادئ ثورة 1952 ويدافع عنها فجاء بورتريه سمارة تجسيدا لهذه القناعات التي تمنح المثقّف في تلك الفترة دور العنصر الفاعل المسؤول وتجرّد الطّرف المقابل الواقف بحيرة على رصيف الأحداث من كلّ مشروعيّة لحيرته تلك بل وتحمّله مسؤوليتها من خلال إبراز حالة الضبابيّة والضّياع التي يحياها باختيار منه. لذلك فإنّنا نعتقد اعتقادا جازما أنّ سمارة في بورتريه التوني ليست سوى تجسيد لرؤية الفنّان لذاته ،هوالمنتمي لعالم المثقفين والواعي بمسؤوليّته تجاه مجتمعه، بل لنقل إنه "توحيد بين عالمه وعالم اللّوحة" (والفكرة لشاكر حسن آل سعيد) لا يتم إلّا عبر ذاته.

فتبدو سمارة وهي تهمّ بالدّخول إلى العوّامة كما لو أنّها تتخلّى عن عالمها الذي تحياه لتدخل عالما آخر مجهولا بالنسبة إليها لا تدري ما يخفيه لها ولا ما ينتظرها داخله ومع ذلك فقد كانت نظرتها نظرة تصميم ذلك أنّها لا تقصد العوّامة إلا لهدف واضح جليّ في ذهنها فقد كان لها فضول لمعرفة أبطال مسرحيّتها الّتي تزمع كتابتها بين أفراد هذه العوّامة الذين عرفتهم مسبقا من خلال حديث علي السّيّد عنهم لكن حديثه لم يكن كافيا لترسم ملامحهم بوضوح لذلك ارتأت الذهاب إليهم ومخالطتهم عن قرب. وكانت من خلال تحاورها معهم ترسم لكلّ منهم أبعاد شخصيّته. وهذا في اعتقادنا هو

[85] م.ن. ص 116
[86] م.ن. ص 116

ما يفسّر تلك النظرة المصمّمة، إنها نظرة الفنّان ذاته لواقعه، والتي تتسم بالتحدّي والرغبة في الفعل.

إن ّحلمي التوني لا يصدر في هذا البورتريه عن الصورة الأدبيّة الذي رسمها نجيب محفوظ لسمارة في روايته فحسب، بل ينطلق إلى ذلك من رؤيا فنّيّة " هي نتيجة حسّ وتصوّر"[87] وشغف فنّيّ يتجاوز المرئيّ إلى الحدسيّ ويمنح المتقبّل مساحات من المعنى تتجاوز الظاهر إلى الباطن، لذلك تتنزل الألوان والخطوط والأشكال والقيم عنده منزلة خاصّة بتجاوزها الدّور الجمالي لتكون تجسيدا لرؤياه الفنّيّة الّتي تجاوز المكان والزّمان لتعكس "الوعي... فمن ذلك يستطيع الرّسّام أن ينجز، وأن يكشف الحجب"[88].

ولئن سعى حلمي التّوني للتّركيز على ملمح الجدّيّة الذي صبغ شخصية سمارة سواء من خلال ملامح الوجه أو غياب الحلي والزّينة فإنّه لم يغفل عن إبراز أنوثتها فكانت الخطوط في النصف العلويّ من الجسم واضحة تنكسر لتحدّد زوايا قائمة سواء في مستوى الكتفين أو المرفق في تأكيد على الجانب الجدّي منها في حين تطغى الخطوط المنحنية على رسمه للجزء السفليّ من الجسم مبرزة بذلك تفاصيلها الأنثوية. إنّها دقّة التوني في قراءة نجيب محفوظ، فسمارة لم تكن سوى مزيج بين الجديّة والأنوثة. وإن طغت إحدى السّمتين على الأخرى فإنّها لم تغيّبها تماما وليس أدلّ على ذلك من إعجاب رجب القاضي بها وسعيه لاجتذابها عاطفيّا.

لم تكن سمارة لتدخل هذا العالم المجهول دون سلاح، وسلاحها كان قلمها وهي الصحفيّة السّاعية لخوض غمار التأليف المسرحيّ، لذلك كان الدفتر والقلم علامتين فارقتين في هذه اللّوحة خصوصا وقد رأينا أن البورتريهات المتناولة بالدرس – وحتّى تلك التي لم نتناولها – والتي جسّد فيها

[87] م. ن. ص 73
[88] م. ن. ص 80

التّوني الشّخصيات النّسائيّة لروايات محفوظ، لم توظّف عنصرا مشابها يمكن أن يدلّ على المهنة التي تمتهنها الشّخصيّة. فأتت حركات الأيدي في معظمها إمّا متشابكة أو منسدلة دون أن تحمل أي شيء باستثناء لوحة إحسان شحاتة التي تحمل فيها سيجارة بيدها. وفي اعتقادنا فإنّ حلمي التّوني قد أراد بذلك أن يخرج سمارة بهجت من نمطيّة الصورة المكرّسة للمرأة بإلباسها لبوس المرأة النشيطة العاملة وهو في ذلك يكرّس الرؤية المحفوظيّة التي اختارت لسمارة أن تكون صحفيّة فاعلة في المجتمع وإن نسبيّا. إنّه تنويع آخر من تنويعات نجيب محفوظ فمن المرأة الجاهلة العاطلة مجسّدة في حميدة إلى الأمّ الخاضعة المستكينة متمثّلة في شخصيّة أمينة ثمّ تأتي شخصيّة سمارة لتقدّم نموذجا للمرأة المثقّفة النشيطة، المتحرّرة من القيود التي يفرضها المجتمع عليها، لكنّها حريّة مسؤولة لا انحلال فيها تضبط حدودها بنفسها فتقصد العوّامة لكنها تترفّع عن العبث الماجن، وتحاور مرتاديها لكنّها تمسك بدفّة الحوار وتوجّهه إلى الموضوع الذي تريد.

ورغم أنّ سمارة بهجت لا تلعب دور بطلة الرّواية فقد مثّلت المحرّك الرئيسي للأحداث ، ومن هنا كان اختيار حلمي التوني لها فقدّم لنا البورتريه التّشكيليّ لهذه الشخصيّة معتمدا ما حدّده لها نجيب محفوظ من ملامح من خلال البورتريه الأدبيّ الّذي رسمه. لكنّ سمارة التي قدّمها محفوظ لم تكن ذات ملامح ثابتة ما بين بداية الرواية ونهايتها إذ تحوّلت من امرأة مثقّفة واعية واثقة من خياراتها تتّسم بالإيجابيّة وروح المبادرة إلى شخصيّة مهزوزة سلبيّة عاجزة عن الفعل واتخاذ القرار بصمتها إزاء جريمة القتل التي ارتكبت أمام ناظريها. لكنّ التوني ارتأى أن يقدّم لنا سمارة وهي تنتقل من عالم الواقع إلى عالم العوامة مدفوعة بالفضول المعرفيّ فجاءت صورتها مطابقة لحالتها وهي تقصد العوّامة بنظراتها الحادّة وخطوتها الواثقة وحركيّتها التي تبدو من خلال اختيار التوني للبورتريه إلى الركبتين الّذي يعادل اللقطة المتوسطة في

السينما والتي تحيل على الحركة، ولعلّ اختياره ذاك جاء ليلتقط اللّحظة الفارقة(point d'inflexion) في حياة هذه الصّحفيّة الشابّة.

ولم يكن ذهن حلمي التّوني وهو يرسم البورتريه التّشكيليّ لسمارة خاليا من الصورة السينمائيّة لهذه الشخصيّة والتي جسّدتها الممثّلة ماجدة الخطيب إذ يبدو التّناصّ واضحا بين العملين الفنّيين من خلال ملامح وجهيهما وخصوصا العينين الواسعتين وتلك النظرة العازمة والحادة واستطالة الوجه.



فالرّسّام لا يصدر في عمله الفنّيّ عن الصّورة الأدبيّة للشّخصيّة فحسب بل تتداخل النصوص في لوحته ما بين أدبي وبصريّ دون أن يمثل ذلك تكرارا أو محاكاة لأيّ منهما، محققة بذلك ما يعرف بالتّشاكل[89] في الفنّ التّشكيليّ ذلك أنّ " "العمل الفني هو طبقات من الأعمال الفنية تماثلت وتشاكلت استجابة لقانون التشكل والتباين الإبداعي من جهة، ومن جهة أخرى فإنها

[89] ويقابله التّناص في الأدب.

تماثلت وتباينت استجابة لضرورات الخلق الفني المرتكز على ما للواقع من حضور خاص وجديد يشكل واقع النص وهويته" [90]

وإضافة إلى اعتماد الرّسّام روايات نجيب محفوظ في إنجازه لهذا البورتريه وغيره من البورتريهات فقد انطلق من رؤياه الخاصة ووعيه ونحن إذ نسعى لاستقراء لوحات التوني فإنّما نسعى لاكتشافه كفنّان من خلال إبداعاته إذ " ليس [الفنّان] إلّا ما يقصده في موضوعه الفنّي"[91] ومن الواضح أنّ قصديّة الأديب لا تتماهى مع قصديّة الرّسّام في كلّ الأحوال، ولا مع قصديّة مخرج الفلم ،إذ تبقى لكلّ منهما رؤيته الخاصّة لشخصيّة سمارة رغم التقاطعات الموجودة بين الرؤى الثلاثة ولئن جعل محفوظ سمارة تنقلب من صحفيّة واثقة واعية مسؤولة إلى امرأة مهزوزة سلبيّة، فإنّ التّوني رأى فيها صورة المرأة الجديّة الواثقة المتطلّعة، الّتي لا تتوانى عن خوض غمار المجهول دون تردّد، في حين سعى المخرج السينمائيّ إلى جعل سمارة مزيجا من الشخصيّتين، تنساق لفترة إلى تأثير رجب القاضي بدافع الحبّ فتغيّب ضميرها ثم تستردّ وعيها وتنطلق خلف أنيس زكي تاركة وراءها عالم العوّامة نحو العالم الواقعيّ، متحمّلة بذلك مسؤوليّتها إزاء المجتمع من خلال اشتراكها مع أنيس زكي في التبليغ عن جريمة القتل.

يبدو واضحا مدى اختلاف التّناول الأدبي لشخصيّة سمارة في رواية ثرثرة فوق النيل عن التّناول التشكيليّ لها ويعود ذلك في اعتقادنا إلى اعتماد الأديب في بناء البورتريه على مركز للتبئير الدّاخلي من خلال إدراك أنيس زكي للشخصيّة في حين اختار حلمي التوني ولأسباب ذاتيّة أن يقدّم لنا بورتريه سمارة من خلال وعيه هو، في لحظة بعينها تجسّدت فيها الصورة

[90] إخلاص ياسين خضير، تداخل سياقات الفنّ المعاصر بين التّناصّ والاقتباس، جامعة بغداد كليّة الفنون الجميلة قسم التّربية الفنيّة، 2016، ص6

[91] فاروق محمود الدّين العلوان، إشكاليّة المنهج الفلسفي في الخطاب النّقديّ التّشكيليّ المعاصر، دار علاء الدّين للنّشر، الطبعة الأولى، 2009، ص 171

النّموذجيّة للمرأة الواعية المثقّفة التي يرى التّوني أنها تناسب هذه الشخصيّة وفي اعتقادنا أنّ الخلفيّة الإيديولوجيّة لكلّ من نجيب محفوظ وحلمي التوني تقف خلف هذا التباين في احتمالات المعنى بينهما ، ذلك أنّ نجيب محفوظ كان ينظر إلى حكم عبد النّاصر نظرة النّاقد الّذي يرى الخلل في تهميش النظام لطبقة مهمّة من المجتمع المصري فيشير إليه وينبه لخطورته متأثّرا في طرحه بالرّؤية الماركسية التي لا تعتبر الفنّ تسلية وتشويقا بل ترى فيه تعبيرا عن موقف وتصويرا للصّراع الّذي يخوضه الإنسان من أجل التّحرّر من الاستغلال والقهر. بينما ينخرط حلمي التّوني بكلّيّته مع الثّورة وصانعيها في كلّ خياراتها[بربي] ولا يرى منها إلّا الجانب المشرق الّذي ينزّل المرأة المثقّفة منزلة رفيعة متأثّرا في ذلك بناصريّته من جهة وبنزعته النّسويّة من جهة أخرى فهو "[يـ]عتقد أنّ العالم من دون المرأة لا يساوي شيئا وهي كلّ شيء"[تربي].

لقد عمل حلمي التوني من خلال بورتريه سمارة على خلق وعي جديد بالعالم وبمكانة المرأة داخله فخلّصها من حالة السكون ومنحها حركيّة من خلال اختيار بورتريه الثلاثة أرباع، وعمّق الإحساس بالحركة بمنح اليدين دورا تعبيريا واضحا يعكس احتفاءه بقيمتي الثقافة والعمل لدى المرأة المصرية ولعلّه اقترب من رؤية محفوظ في إبرازه للتّناقض بين عالم الواقع وعالم الغيبوبة من خلال تقسيم المساحة والاختيارات اللونيّة وخصوصا من خلال لعبة الظلال والضوء، لكنّه لم يكن في لوحته محاكيا لرؤية نجيب محفوظ بل منحازا لرؤيته الخاصة التي ترفع من مكانة المرأة فتمنح الشخصيّة المرسومة أبعادا نفسيّة جديدة مختلفة عمّا رسمه نجيب محفوظ من ملامح نفسيّة وسمت سمارة في آخر الرواية بالسلبيّة والاهتزاز. وفي رأينا هي تُجاوز النظرة

---

[92] يعتبر حلمي التوني من المدافعين عن عبد النّاصر وعن الثّورة وهو ما جعله يتعرّض للاستهداف في عهد السادات ففصل من عمله بجريدة " الصحافة المصريّة "بسبب أفكاره النّاصريّة.

[93] صفاء، عزب، " حلمي التّوني: بعد ثورة يناير أرسم للتّخفيف عن النّاس"، المقال منشور في الموقع https://arb.majalla.com/.

إلى المرأة لتصبح نظرة الفنّان الذاتيّة للمثقّف المصريّ عموما أو لنقل نظرته لما يجب أن يكون عليه هذا المثقّف.

لقد أجاد نجيب محفوظ الرّسم بالكلمات فأسال لعاب المبدعين في مختلف الفنون البصريّة للنّهل من معينه وكان حلمي التّوني أحدهم، وقد اختار أن تكون المرأة في روايات محفوظ ملهمة لبورتريهاته المختلفة فهو رسّام النّساء كما ينعته النّقّاد. لكن حلمي التّوني المبدع له رؤياه الخاصة التي يسعى لتجسيدها من خلال ريشته كي يوصل صورة المرأة كما يراها أو كما يريد لها أن تكون، ولئن استغرقت شخصيّات نجيب محفوظ النسائيّة منه مجهود عقود متواصلة أثمرت رؤية مخصوصة فإنّ التّوني وهو يتناول هذه الشخصيّات بريشته كان ملمّا إلماما كلّيّا بتفاصيلها دفعة واحدة فأعماله جاءت لاحقة لأعمال نجيب محفوظ الرّوائيّة وملامح مختلف الشخصيّات كانت ماثلة أمامه لكنّه لم يسع لنقل رؤية الكاتب بل يصدر عن رؤيته الخاصة للكون وللموجودات فجاءت لوحاته بليغة المعاني كثيفة الرّمزيّة وقد اكتسبت بلاغتها من خلال تآلف الألوان والأشكال والخطوط وتوظيف مختلف التّقنيات لتكون كلّ منها "نموذجا[ا] قادرا على أن يسجّل خصوصيّته الفرديّة بحكم الإضافة التي يطرحها تقنيّا ورؤيويا"[94] رغم نقاط التّشابه بينها في استخدامها للألوان والخطوط والأشكال. وهو في اعتقادنا تشابه منطقيّ يعكس رؤية الفنّان وطابعه المميز ويبرز الطّاقة الإبداعيّة الكامنة في ريشته، إنّها طاقة لا تقلّ عن تلك التي يتميّز بها نجيب محفوظ في أعماله الرّوائيّة. ولئن شهدت رؤية الفنان التشكيلي ورؤية الكاتب تقاطعا في نقاط عديدة فإنّ تناول التّوني قد تميّز برفعه لمنزلة المرأة مهما كانت صورتها في الرّواية حتّى إنه ليضعها أحيانا بمرتبة الآلهة التي تمنح الحياة، وهو ما يجعلنا نجزم بأنّ

[94] خليل قويعة، تشكيل الرؤية الفنية تأمّلات في تّجارب تشكيليّة من تونس، سلسلة اشراقات، المطابع الجديدة للجنوب، الطبعة الأولى، 2007، ص12

لحلمي التّوني قراءة خاصّة للواقع المصريّ ولدور الفنّ فيه تختلف عن قراءة نجيب محفوظ. فالتّوني يتمسّك بالحلم ويكسو بورتريهاته صبغة تفاؤليّة لا نجدها حاضرة بنفس القدر عند رسم نجيب محفوظ لشخصيّاته الرّوائيّة.

لقد اختار التّوني للبورتريهين لحظة فارقة في حياة كلّ شخصيّة منهما ، فحميدة بدت وكأنّها تترك عالم الزّقاق لتقتحم عالما جديدا أمّا سمارة فقد كانت لحظة دخولها للعوّامة لحظة فارقة في حياتها وعلى أساسها انبنت أحداث الرّواية كاملة. إنّه اختيار واع من الرّسّام يدلّ على عمق قراءته للعمل الأدبيّ. ما يجعلنا نصادر على أنّ إبداع حلمي التوني في تجسيد رؤياه الفنّيّة من خلال بورتريهات نساء نجيب محفوظ لا يقلّ عن إبداع نجيب محفوظ في رسم بورتريهات شخصياته النسائيّة في رواياته المختلفة. فكلاهما ينهل من منبع أصيل هو الفنّ الشعبيّ الذي يخاطب العامّة فيصل إلى وجدانهم ويفعل فيهم فيغير واقعهم دون أن يفقد أصالته. "هو فنّ يتذوّقه النّاس جميعا على اختلاف ثقافتهم ومعارفهم، ويدخل في صميم حياتهم ليحدّد المستوى الحقيقي للحضارة لديهم"[95].

إنّ اختيار حلمي التّوني للفنّ الشعبيّ ينبع من قناعته بأنّه فنّ " صناعة الفرح والحبّ والأمل[96]" وهو في اختياره ذاك يوظف الأشكال والألوان والضوء لنقل رؤيته الفنيّة الخاصة ويمنح القوّة لعناصر دون أخرى فيجعل من حميدة رمزا للخصوبة والحياة من خلال حركة اليدين المضمومتين إلى الصدر والتي تماهيها مع الآلهة.

في حين يجسّد بورتريه سمارة تجاوزا لرؤية نجيب محفوظ للشّخصيّة الروائية يصل إلى حدّ التناقض فسمارة التي يراها نجيب محفوظ قد تخلّت

---

95 عفيف بهنسي، الفنّ التّشكيليّ العربيّ، الأولى للنّشر والتّوزيع- دمشق سوريا، الطبعة الأولى، 2003، ص270

96 م. ن. ص270

عن اتّزانها وجدّيتها وانحدرت مع روّاد العوامة إلى عالم العبثيّة واللاّ معنى بعد أن سكتت عن جريمة القتل وتردّدت في التبليغ عنها، أمّا التي رسمها حلمي التوني فبدت امرأة ذات عزيمة ثابتة، تسعى في سبيل غاية معرفية ولا تتوانى عن اقتحام المجهول لتحقيق ما تصبو إليه فهي بدخولها إلى عالم العوامة الغامض المظلم، تتخلّى عن الواقع الواضح المضيء لتقتحم العتمة يحدوها في ذلك حلم بالعثور على ضالّتها جسّده الرّسام من خلال العصفور الأبيض على شرفة العوامة.

لقد استطاع حلمي التوني ومن خلال بورتريهاته النسائيّة أن ينتقل وينقل معه المتقبّل "من الرؤية الحسية والذهنية إلى الرؤيا الما بعد حسية ... فالرؤيا هي انعكاس للرؤية عبر المتن التشكيلي الذي يشهد على وجود أسلوب بنائي خاص. والأسلوب هو ما يشرّع لوجود استقلاليّة جمالية للشكل"[97] وفي هذا السياق يمكننا الجزم أن حلمي التوني فنان ذو رؤيا تمنحه تميّزا وفرادة عن غيره فهو يصدر في بورتريهاته عن مقولة بول إلوار: "إنّ الفنّ هو أن أرى العالم على نحو ما أنا عليه، وليس على النحو الّذي عليه هذا العالم"

لقد حقق حلمي التوني المعادلة الصعبة في تجسيد نساء نجيب محفوظ من خلال ثنائية الانعكاس والانزياح فالبورتريهات لشخصيّات روائية رسمها نجيب محفوظ بقلمه وهي بذلك انعكاس للصورة الأدبيّة، إلا أنه انعكاس يتحقّق عبر الانزياح بمعانيها وإيحاءاتها واعتماد رؤيا خاصة للقيم الجمالية المختلفة وللمعنى لدى حلمي التوني دون الوقوع في المحاكاة وتكرار الصورة بأدوات تشكيلية عوض القلم وهو ما يضفي عليه صبغة المبدع مجيبا بذلك عن

---

[97] خليل قويعة، تشكيل الرؤية (سلسلة إشراقات)، المطابع الجديدة للجنوب، الطبعة الأولى، 2007، ص207

تساؤل محمّد المخزنجي[98] ولئن كان التّوني في بورتريهاته يصدر عن مدوّنة نجيب محفوظ الروائيّة فإنّ تأثّره بالأعمال الفنّيّة السينمائية التي تناولت روايات محفوظ غير خفيّ. ما دفعنا للتّساؤل عن إمكانية الحديث عن تناص بصريّ على منوال التّناص الأدبي.

لقد شغل مفهوم التّناصّ العديد من النّقّاد في المجال الأدبي منذ القدم فاعتبره البعض من جنس السرقة الأدبيّة في حين رأى آخرون أنه ضرورة إبداعيّة. وكان من الضروريّ أن يسعى كلا الفريقين للإجابة عن سؤال أساسي لمعالجة هذه المسألة، وهو السؤال الذي طرحه محمد العمري مختزلا فيه موضوع التّناص " ما هو المبدأ الفنّيّ المتحكم في بناء النّصّ الأدبي؟ أهو الإبداع المعتمد على الغرابة أم التّوليد المؤسّس على التفاعل بين النّصوص؟"[99].

بالعودة إلى كتاب محمود المصفار "التّناص بين الرّؤية والإجراء في النّقد الأدبي (مقاربة محايثة للسّرقات الأدبيّة عند العرب) نراه يحدّ عمليّة التلاقي أو التّداخل بين النّصوص بكيفيّات مختلفة ومنها " أن يستقبل النّصّ الواحد نصوصا عديدة في أنحائه حتّى ينقلب بذلك أشبه بفسيفساء نصوصيّة في القديم وفي الحديث في الأدب وفي غير الأدب أي أنّ النّصّ لا يعدو أن يكون إعادة تركيب بين عدد لا يحصى من النّصوص[100] ." وعلى نفس المنوال يمكننا القول أنّ اللّوحة التّشكيليّة ما هي إلّا إعادة تركيب لعدد لا يحصى من

---

[98] تساءل محمّد المخزنجي في بداية مقاله حول نساء نجيب محفوظ بريشة التوني عن كيفية تناول هذا الأخير للشخصيات بقوله:" كيف تستجيب تراجيديّة المعالجة عند نجيب محفوظ للبهجة التّشكيليّة التي تتّسم بها أعمال حلمي التّوني.
لمزيد التعمق انظر كتاب نجيب محفوظ السارد والتّشكيليّ لأشرف أبي اليزيد.

[99] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النّقديّ والبلاغي (دراسة نظريّة وتطبيقيّة)، إفريقيا الشرق،2007، ص15

[100] محمود المصفار ، التّناصّ بين الرؤية والإجراء في النّقد الأدبي" مقاربة محايثة للسّرقات الأدبيّة عند العرب"، مطبعة التسفير الفنّيّ- صفاقس، ص2

اللوحات التّشكيليّة والصور السينمائية والنصوص المختلفة لغويّة كانت أم بصريّة.

وإذا كانت العبارة النّصّيّة ترتحل من نصّ إلى آخر ومن زمن إلى زمن فإنّ الأشكال والخطوط والألوان تنتقل عبر الزمن من لوحة إلى أخرى ومن عمل إبداعيّ إلى آخروهو ما نلحظه بوضوح من خلال بورتريهات حلمي التوني فعيون حميدة ليست سوى استحضار عن وعي أو غير وعي لعيون نفرتيتي المرسومة على موميائها،و بورتريه أمينة نسخة تشكيليّة عن بورتريه الممثلة آمال زايد التي أدّت الشخصيّة سينمائيّا. يقول محمّد المصفار " إنّ النّصّ كالمولود الجديد لا يتحقّق وجوده إلّا بالتلاقي والانضمام"[101] وبورتريهات التّوني ليست سوى نتاج لانضمام وتناصّ بين عملين فنّيين أو أكثر في العمل الإبداعيّ الواحد. وإذ تصادر إخلاص ياسين خضير في سياق تناولها لهذه المسألة في مجال الفنّ التّشكيليّ على أنّ "التّناص عبارة عن قراءة للأعمال الفنية سابقة وتأويل لهذه الأعمال الفنية، وإعادة رسمها من جديد ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن العمل الفني الجديد زيادة في التأويل عن الأعمال الفنية السابقة التي تشكل نواة له كما أننا نلحظ أن للتناص حدا أعلى هو التفاعلية وله حد أدنى وهو السرقات الذي يترجم إلى التّلاّص". فإنّنا نعتقد أن التّوني قد لامس المستوى الأرقى من التّناص في بورتريهاته.

إنّ الرّسّام كغيره من المبدعين متعدد فهو نتاج ثقافات متنوّعة تلاقحت إذ أنّ "كلّ نص جماليّ يترك يقينا ترسّبات ثقافيّة على مستوى الفكر والسّمات الفنّيّة والجماليّة" [102]وهذا ما نلحظه بوضوح في بورتريهات التوني الّتي تبدو في تفاصيلها متأثّرة لا فقط بعناصر تشكيلية مختلفة

---

[101] م. ن. ص

[102] عادل شعابث وآخرون، "تناصّ الشكل في فنّ ما بعد الحداثة"، مجلة كلّيّة التربية الأساسيّة جامعة بابل، العدد 15، مارس 2014، ص586

مستمدة من الحضارة الفرعونية أو من الفن الشعبي، بل هي شديدة التّأثّر بالأعمال السينمائيّة التي جسّدت أعمال نجيب محفوظ الروائيّة .

ويصادر بعض النّقّاد على أنّ " كلّ نصّ هو في مفترق نصوص عديدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها من جهة وامتدادا أو تكثيفا لها من جهة ثانية"ترلحلخ وهم بذلك يقرون ببديهية التّداخل النّصّيّ وما بورتريهات التّوني في اعتقادنا إلّا نصوص بصريّة تقع في مفترق نصوص بصريّة عديدة سابقة لها فكلّ لوحة من لوحاته لا تخلو من لمسات فرعونيّة تظهر جليّا في طريقة رسم العيون ومن أخرى إسلاميّة ذات أصول فارسيّة تتجلّى في الرّقش الذي يعتمد الأزهار المتكررة المتشابهة إلى ما لا نهاية له على أطر اللّوحات، ومن تأثير الفنون الشعبيّة الواضح في ملامح الوجوه المثقلة بالمساحيق والرموز المختلفة. كما أن مجاورتها لفنون بصريّة أخرى مثل السينما التي توظّف نفس العناصر من ضوء وظلال وألوان وتعتمد نفس التقنيات كالتأطير وسلّم اللّقطات وغيرها تجعل من هذا التّداخل والتّفاعل أمرا حتميّا وبديهيّا خصوصا إن كانت هذه الأعمال تنهل من معين واحد هو الرّواية المحفوظيّة.

لقد جسّد التّوني في لوحاته رؤيته الذّاتيّة التي لا تخلو من تقاطعات كبرى مع رؤية الكاتب من خلال تناص خارجي واع ومعلن فالتّوني ومن خلال عناوين لوحاته يؤكّد اقتباسها من روايات نجيب محفوظ إضافة إلى تقاطعها مع أعمال فنّيّة أخرى تشكيلية كانت أم سينمائيّة فحميدة مثلا " تبدو كأنّها ولدت من رحم " حاملة الجرّة" لمحمود مختار"يرلحلخ

وفي اعتقادنا لا وجود لعمل إبداعي ينشأ من فراغ في أيّ مجال من المجالات الفنّيّة فكلّ إبداع له أسس وخلفيّات يعتمد عليها وهو نتاج تفاعل بين

[103] تازيفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، الطّبعة الأولى، 1987،ص105

[104] فنان تشكيلي مصري من أهم منحوتاته تمثال نهضة مصر وتمثال حاملة الجرّة

أعمال إبداعيّة مختلفة سواء كانت من نفس الجنس الفنّيّ أو من جنس فنّيّ آخر. وفنّ البورتريه بما هو جنس فنّيّ مرتحل بين مجالات إبداعيّة متعدّدة ليس بمنأى عن هذا التفاعل خصوصا إذا كانت الأدوات المستخدمة هي ذاتها والموضوع المتناول هو ذاته. فكيف إذا كان الرّسّام هو حلمي التوني الذي يتّخذ من الفنّ الشعبيّ منهلا لريشته بما فيه من مفردات فنّيّة أصيلة تجذّر الفنّان في هويته رغم اعتماده لأساليب عالميّة لا تنفي عن لوحاته الأصالة بقدر ما تمهّد لها "الطريق إلى تحقيق الوجود المتحرّر المستقل"[سملحلخ]؟

إنّ هذه الهويّة المستمدة من التراث الفني الأصيل لا يمكن أن تتحقّق بدون استخدام نفس المفردات التي استخدمت سابقا وتوظيفها في إنتاج أعمال فنيّة إبداعيّة جديدة فتجاوز هذه المفردات في معانيها الأوليّة وتمنحها أبعادا جديدة من خلال إعادة ترتيبها وتنظيم العلاقات بينها على سطح اللوحة." إنّها استجلابات لا شعوريّة عفويّة مقدمة بلا مزدوجين"[شملحلخ].

الخاتمة:

ليس العمل الفنيّ سوى انعكاس لذات مبدعه ورؤيته لذلك من المهمّ أن نتعرّف إلى الفكر الإيديولوجي الّذي يستند إليه كلّ من نجيب محفوظ وحلمي التوني في أعمالهما وقد لمسنا تقاطعا واضحا بين توجّهات نجيب محفوظ الروائيّة والفكر الماركسيّ دون مماهاة بينهما، فقد وظّف هذا الرّوائيّ مختلف التّقنيات من وصف وحوار وسرد لرسم بورتريهات شخصيّاته الشّكلية والنّفسيّة والاجتماعيّة فجاءت معبّرة عن أزمة المرأة المصريّة مجسّدة في فئات مختلفة من النّساء المصريّات في حين استطاع حلمي التّوني المواءمة بين خصوصيّات الفنّ الشعبي، الّذي يصدر عنه في معظم لوحاته، والتقنيات

[105] نزار، شقرون، شاكر حسن آل سعيد، ونظرية الفن العربي، دار محمد علي الحامي، ا لطبعة الأولى 2010 ص 110

[106] رولان، بارت، " من العمل إلى النّصّ، ترجمة محمّد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النّصّ والتناصيّة، مركز الإنماء الحضاري- حلب، الطبعة الأولى، 1998، ص38.

الحديثة مثل تقنية المنظور وقاعدة الأثلاث الثلاثة والتأطير في بناء بورتريهات الشّخصيّات النّسائية موظّفا لغة عالية الرّمزية تتردّد أصداؤها بين مختلف البورتريهات وهو يصدر في ذلك عن فكر متشبّع بمبادئ الناصريّة وقناعات منحازة للمرأة في كلّ ما قدّمه من أعمال.

إنّ المتعمّق في أعمال نجيب محفوظ الرّوائيّة يتبيّن أنّه يصدر عن منوال paradigme ثلاثيّ أقطابه الشّكل والأخلاق والشخصيّة فحميدة مثلا قد جمعت بين سحر الجمال وقوّة الشخصيّة لكنّها كانت تفتقد القيم الأخلاقيّة ما دفع بها نحو هاوية الانحراف، أمّا سمارة فقد مثّلت نموذج المرأة المثقفة الجميلة المتحرّرة من قيم المجتمع المحافظ والتي تتمتع بشخصيّة قويّة ما أدّى بها إلى التّيه وإضاعة البوصلة الّتي اعتمدتها طيلة مسيرتها ففقدت جدّيتها وتحوّلت إلى إنسانة مهزوزة مثلها في ذلك مثل بقيّة روّاد العوّامة.

إنّ نجيب محفوظ في تناوله لشخصياته يجعل الجمال نقمة على المرأة ومصدر بلاء لها في معظم الأحوال لهلحلخ

ورغم ثراء تجربة نجيب محفوظ الروائيّة وسعيه الدائم إلى تطوير أساليب كتاباته وتنقّله من مدرسة إلى أخرى متتبّعا في ذلك نبض المجتمع الّذي ينتمي إليه فإنّه لم يستطع أن يتخلّص من جبّة الأديب المحافظ الّذي نشأ على قيم مجتمعيّة تنظر للمرأة نظرة معياريّة تجعل سقوطها الأخلاقي مدوّيا بينما تتعامى عن السقوط الأخلاقيّ للرّجل □الحلخ

---

[107] يمكن أن نشير هنا إلى شخصيّات نسائيّة أخرى تناولها نجيب محفوظ في رواياته المختلفة مثل شخصيّة إحسان شحاتة في رواية القاهرة الجديدة أو نور في اللصّ والكلاب أو نفيسة في بداية ونهاية

[108] ولنا في موقف أهل زقاق المدق المتغاضي عن شذوذ المعلم كرشة وغيره أبرز دليل.



في مقابل ذلك نجد حلمي التّوني يلتقط تيمة الجمال عند المرأة ويحوّلها إلى ميزة وبقعة ضوء في الشّخصيّة[109] فينشدّ المتقبّل لسحر عيني حميدة وجمال تكوينها الجسديّ رغم الإشارات المختلفة لفقرها من خلال الرّقع على الثّوب، ورغم تركيز التّوني على إبراز ملامح سمارة العمليّة من خلال الزّيّ ومسحة الجدّيّة على وجهها فإنّه لم يغفل عن إضافة تفصيلات تكشف مواطن الجمال في ملامحها وتكوينها الجسديّ.

إن حلمي التوني لا يستلهم بورتريهاته من النّصّ الروائيّ فحسب بل ينطلق من رؤيا ذاتيّة للإبداع الفنّيّ هي كل موروثه الثقافيّ والاجتماعيّ والحضاريّ والدينيّ لذلك جاءت لوحاته تعبيرا واضحا عن شخصيته الفنّيّة المتميّزة رغم التّشاكل الواضح مع رؤى إبداعيّة أخرى سواء في المجال التشكيليّ أو السّينمائي، وهو ما يؤكّد أنّ بورتريهات حلمي التوني لا تقوم على آليّة الاجترار بل تعمل على امتصاص النّصوص البصريّة السابقة وهضمها قصد إنتاج نصّ بصري جديد ذي بعد جماليّ وإبداعي يحقّق له التميّز والتفرّد. فالتّوني بذلك يلامس أرقى مستويات التّناصّ ولا يكرّر ذاته أو غيره، رغم استفادته من التّجارب الإبداعية السابقة والمحايثة في مختلف الفنون أدبيّة كانت أم بصريّة، بل يحتفظ لنفسه بمساحة من الحرّيّة والذاتيّة في تناولها من خلال الرّسم وهو ما يحقق اللّمسة الإبداعيّة في بورتريهاته.

[109] تصادر جوليا كريستيفا على وجود ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعريّة وهي النّفي الكليّ والنّفي المتوازي والنّفي الجزئي. وفي اعتقادنا يمكن لنا قياسا على ذلك أن نتحدّث عن نفي جزئي للنص الروائيّ في لوحة سمارة ولوحة حميدة .
لمزيد التّعمّق انظر Julia kristiva,Sémiotiké(Recherches pour une Sémanalyse),Ed Seuil, coll « Tel Quel »,1969 .

المصادر والمراجع:

المصادر:

- أبو اليزيد، أشرف: نجيب محفوظ السّارد والتّشكيليّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الطبعة الأولى، 2017.
- محفوظ، نجيب: زقاق المدق، مكتبة مصر دار مصر للطباعة، د.ت
- محفوظ، نجيب: ثرثرة فوق النّيل، دار القلم بيروت- لبنان، 1972
- المخزنجي، محمّد: "نساء في روايات نجيب محفوظ- رسوم: حلمي التوني"، مجلّة العربي، وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 577، ديسمبر 2006، ص ص15-33 .

المراجع:

1- الكتب العربيّة (باللّسان العربي أو مترجمة)

- آل سعيد، شاكر حسن:الحرّيّة في الفنّ" ودراسات أخرى"، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1994.
- بارت، رولان: "من العمل إلى النّصّ" ترجمة محمّد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النّصّ والتناصّيّة، مركز الإنماء الحضاري- حلب، الطبعة الأولى، 1998.
- برادة، محمّد: الرّواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، د. ت.
- بدري عثمان بناء الشخصيّة الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، سلسلة النّقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان-بيروت، الطبعة الأولى،1986،
- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النّقديّ والبلاغي (دراسة نظريّة وتطبيقيّة)، إفريقيا الشرق،2007
- بقشيش، محمود: نقد وإبداع، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، الطبعة الأولى،1997.
- بهنسي، عفيف: الفنّ التّشكيليّ العربيّ، الأولى للنّشر والتّوزيع- دمشق سوريا، الطبعة الأولى، 2003
- بوتور، ميشال: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، الطبعة الثالثة، 1986.
- تودوروف، تازيفتان وآخرون (عمل جماعي): في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، الطّبعة الأولى، 1987
- الجزيري، الطّاهر: الحوار في الخطاب (دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الرّواية العربيّة الجديدة)، مكتبة آفاق، الكويت، الطبعة الأولى،2012.

- الخميسي، أحمد: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، 2011
- شقرون، نزار: شاكر حسن آل سعيد، ونظرية الفن العربي، دار محمد علي الحامي، ا لطّبعة الأولى 2010.
- الصّولي، احميدة: إيقاعات الضوء واللّون (جولة في فضاءات الفنون التّشكيليّة التّونسيّة) مطبعة فن الطّباعة، الطبعة الأولى، تونس، 2008.
- عبد الرحمان، عبد الهادي: لعبة الترميز (دراسات في الرموز واللغة والأسطورة)، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى،2008
- العشماوي، فوزيّة: المرأة في أدب نجيب محفوظ (مظاهر تطوّر المرأة والمجتمع في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ(1945-1967) ، ترجمة فوزيّة العشماوي، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، الطّبعة الأولى،2002، ص 11
- العلوان، فاروق محمود الدّين: إشكاليّة المنهج الفلسفي في الخطاب النّقديّ التّشكيليّ المعاصر، دار علاء الدّين للنّشر، الطّبعة الأولى، 2009.
- علواني، أحمد: الجسد بين المتخيّل السّردي والنّسق الثقافي،دار النّابغة للنّشر والتّوزيع، طنطا-مصر، الطبعة الأولى،2019.
- القاسمي أحمد: أيقونات (بحوث في السيميائيّة والأنساق البصريّة) ، سلسلة وشوم، الدار التونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى .
- القاسمي أحمد: الخبر والعيان، (نحو تصوّر جديد لمبحث المنظور ووجهة النّظر في فنون القصّ)، كلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة، وحدة السّرديّات 2019، ص17(درس حضوري)
- قويعة، خليل: تشكيل الرؤية الفنية تأمّلات في تّجارب تشكيليّة من تونس، سلسلة اشراقات، المطابع الجديدة للجنوب، الطّبعة الأولى، 2007.
- المصفار، محمود: التّناصّ بين الرؤية والإجراء في النّقد الأدبي" مقاربة محايثة للسّرقات الأدبيّة عند العرب"، مطبعة التسفير الفنّيّ- صفاقس، 2008
- النّقّاش، رجاء: صفحات من مذكّرات نجيب محفوظ، دار الشروق، د ت

دوريّات:

- أبو طالب، محمّد: "حلمي التّوني والهمس في العيون"، مجلة الهلال، العدد6، 1 يونيو 1992، مصر
- خضير، إخلاص ياسين: "تداخل سياقات الفنّ المعاصر بين التّناصّ والاقتباس"، مجلّة الأكاديميّ، المجلّد 84، كلّيّة الفنون الجميلة -جامعة بغداد،2017

- شعابث، عادل وآخرون: "تناصّ الشكل في فنّ ما بعد الحداثة"، مجلة كلّيّة التربية الأساسيّة جامعة بابل، العدد 15، مارس 2014
- عاصم، داليا: " (المغنى حياة الروح) معرض لحلمي التوني تراه وتسمعه"، جريدة الشّرق الأوسط، 16 مارس 2015
- عزب، صفاء: " حلمي التّوني: بعد ثورة يناير أرسم للتّخفيف عن النّاس"، مجلة المجلّة، لندن، مارس 2019.
- الكفراوي، سعيد،: "امرأة "حلمي التّوني" تعود عند الغروب"، جريدة الفنون، الكويت، عدد21، سبتمبر 2002.
- معلّا، طلال: "أحوال الصّورة ماذا نرى في الصّورة؟ عالم الضرورة أم عالم الحرّيّة؟ "مجلة الحياة الثقافيّة، السنة 26، العدد124، أفريل 2001، ص25.

مواقع إلكترونيّة:

- أحمد، سهاد عبد المحسن عبد المنعم: " التعبيريّة"
/http://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=13&lcid=14545
- الشافعي، شريف: "فاكهة التوني المحرّمة في زمن الكورونا".
https://www.almodon.com/culture/2020/3/14/%D9%81%D8%A7%D9%83%D9%87%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AD%D8%B1%D9%85%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%B2%D9%85%D9%86-%D9%83%D9%88%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%A7
- اياد رستم المصري، د. ميرنا حسيف مصطفى، دالالت اليد في المعتقدات الدينية و المنحوتات السامية ،الجامعة الهاشمية، معهد الملكة رانيا للسياحة والتراث، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الردف. https://eis.hu.edu.jo/deanshipfiles/pub102602274.pdf

المراجع باللّغات الأجنبيّة:

- « La lumière ; de la R Amouri , Imen : eprésentation à le présentation »
دراسات فنّيّة في المادة والفعل والأثر (تأليف جماعي)، دار محمّد علي للنشر وجمعيّة جسر الفنون بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس- صفاقس، الطّبعة الأولى، 2009
- Sauriau (Etienne): Vocabulaire□

.... ❖❖❖❖❖ ....

نور عالم خليل الأميني وتفانيه للعربية

بقلم: د. محمد شميم النظامي *

مقدمة البحث:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسوله الكريم. أما بعد!

فضيلة الأستاذ نور عالم الأميني أحد أبرز الكتاب الإسلاميين في الهند صاحب الباع الطويل في اللغة العربية وآدابها، والاطلاع الواسع على الأدبين العربي والإسلامي، والنظر العميق على تاريخ العرب وثقافتهم والأحداث والوقائع الواقعة في الوطن العربي والعالم الإسلامي وعلى رأسها قضية فلسطين، وصاحب الخبرة الواسعة الواسعة في مجالات التدريس والكتابة بالعربية.

إن جهوده المتواصلة على مدى49 عاما في سبيل خدمة اللغة العربية والتي بدأت منذ سن مبكرة (19 عاماً) في حقول التدريس والكتابة والصحافة والتي توجت برئاسته لتحرير مجلة عربية باسم "الداعي" منذ عام 1982م لفترة ليست بقصيرة استطاع خلالها أن يرتقي بالمجلة إلى مستوى مرموق في الهند وراسخة الشهرة كإحدى أكثر المجلات العربية مقروئية في الهند بفضل أسلوبها العربي المبين وتناولها لأهم القضايا العربية والإسلامية تحليلا وتفصيلا، إلى جانب محاضراته ومشاركاته في المؤتمرات الوطنية والعالمية في الهند والعالم العربي، رسخت مكانته في طليعة كبار العربية في الهند.

وكل ما أنجزه الأستاذ الأميني بريشة قلمه المبدع باللغة العربية تتجلى قيمته في الرصانة اللغوية وإحكام النسج والتركيب وعذوبة الأسلوب وإشراقة البيان وروعة التعبير، وقد صدر من ينابيع فكره وومضات قلمه أحد عشر كتابًا باللغة العربية منها ما يتعلق باللغة والأدب والثقافة الإسلامية والحضارة

---

* أستاذ مساعد ورئيس قسم اللغة العربية سابقا، جامعة بردوان – الهند.

العربية والتاريخ الإسلامي وقضايا الأمة المسلمة وتراجم الأعلام البارزين، كما كتب مئات المقالات والبحوث في شتى المواضيع الإسلامية والأدبية والثقافية والسياسية والدعوية والفكرية الإسلامية، وكذلك قام بتعريب أكثر من خمسة وثلاثين كتاباً أرديا لكبار الكتاب والعلماء والمفكرين في شبه القارة الهندية إلى اللغة العربية.

سيرصد هذا البحث آثار الأستاذ نور عامل خليل الأميني العلمية ويسعى إلى تحديد قيمتها العلمية والأدبية والفكرية بشكل موجز، غير أن الموضوع يقتضي كتابا شاملا للإحاطة به من كل النواحي.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي - الهندي، الصحافة العربية، قضية فلسطين، الترجمة، أدب الأطفال.

مولده ونشأته:

هو الأديب البارع الكاتب الإسلامي الداعية الكبير صاحب القلم والقرطاس الأستاذ نور عالم خليل الأميني، ولد يوم الخميس في الثامن عشر من شهر ديسمبر 1952م / الثامن والعشرين من شهر ربيع الثاني 1372هـ في قرية واقعة بمديرية مظفرفور في ولاية بيهار.

انحسر عنه ظل أبيه حين كان عمره ثلاثة أشهر فقط، فنشأ وترعرع في كنف أمه الحنون وجدته من الأب التي تعلّم منها كثيراً من دروس الحياة، إذ كانت امرأة مهذبة مؤدبة تعرف آداب الحياة وتتعامل معها في ضوء تعاليم الإسلام والسنة النبوية على صاحبها الصلاة والسلام، وكان أبوه يعمل مدرسا في إحدى المدارس الدينية بمديرية ديناجفور بولاية بنغال، الهند فلما بلغت إليه بشرى ولادة ابنه الذي كان الابن البكر الوحيد له، توجه إلى وطنه ليقرّ عيناه برؤيته، وكانت المنطقة آنذاك موبوءة بالهيضة، فما لبث أن ذهب

ضحيتها، - "إنا لله وإنا إليه راجعون"- وذلك عام 1372ه/1953م، وكان لدى وفاته شابًّا يافعا.

تعليمه الابتدائي والعالي:

بدأ دراسته كالعادة الجارية في قريته من القاعدة البغدادية على جده من الأم، ثم ولج في الدراسة المنضبطة عند الشيخ إبراهيم، فتعلم قراءة القرآن الكريم نظرا ومبادئ اللغة الأردية والهندية، كما تعلم منه بعض الدروس في الرياضيات وتمرس على حسن الخط والإملاء عن ظهر الغيب، إلى جانب تناوله دروسا في مبادئ أصول الدين والعقيدة والأدعية المأثورة وتتلمذ في أساسيات اللغة الفارسية على يد الشيخ عطاء الحق.

ثم تلقى التعليم في مختلف المدارس حتى وصل إلى دارالعلوم مئو ناث بنجن والتحق بالصف الأول العربي بها، فمكث هناك أربع سنوات حتى الصف الرابع العربي حسب المقررات الدراسية في نظام المدارس الأهلية الدينية في شبه القارة الهندية، وبعد ذلك وصل إلى الجامعة الإسلامية دارالعلوم ديوبند التي قد ذاع صيتها في الآفاق، فالتحق بها في عام 1387هـ /1968م في الصف الخامس العربي، وكان شديد الحرص على اللغة العربية منذ قيامه بدار العلوم مئوناث بنجن، فانضم إلى الصف الابتدائي لتعليم اللغة العربية الذي كان يجري تحت إشراف الشيخ وحيد الزمان الكيرانوي و كان يدرس فيه فضيلة المفتي أبو القاسم البنارسي، الرئيس الحالي لـ دارالعلوم ديوبند، كما استفاد من الشيخ وحيد الزمان الكيرانوي في المواد المتعلقة بإتقان اللغة العربية.

الطالب الأميني في رحاب دارالعلوم ديوبند:

أثناء إقامته بالجامعة الإسلامية دارالعلوم ديوبند قويت أواصره بالشيخ وحيد الزمان الكيرانوي، فاغتنم هذه الفرص الذهبية في تعلم اللغة

العربية وآداب الحياة اليومية وتطوير الثقافة الشخصية فواظب على الاتصال بالشيخ، ولم يزل على التواصل معه إلى توفي الشيخ الكيرانوي في عام 1415هـ /1995م، وكان الشيخ وحيد الزمان الكيرانوي يشرف على النادي الأدبي الذي كان قد أنشأه ليكون منصة لتلقي الطلاب مهارة ومرانة في اللغة العربية، ومسرحا للنشاطات الثقافية والأدبية، وكان النادي يصدر بعض المجلات الحائطية كنواة أولى لإظهار براعتهم في الكتابة العربية وإعداد البحوث وكتابة المقالات باللغة العربية وكانت ولا تزال جمعية النادي الأدبي تعقد البرامج الأسبوعية للمزاولة والتمرين على المحادثة والتكلم وإلقاء الخطب والمواعظ الدعوية باللغة العربية، فانضم إلى هذا النادي الأدبي منذ البداية وبدأ يشارك ويساهم في أنشطته العلمية والأدبية والثقافية، وانتخب رئيسًا لتحرير مجلة "النهضة" المجلة الجدارية التي كانت تصدر على رأس كل شهر بخطه الخلاب، وأثناء قيامه في دار العلوم ديوبند تتلمذ على يد أساتذتها غير أن الشيخ الكيرانوي قد ترك فيه أثرًا شاملاً بعيد المدى، والشيخ الأميني لم يأخذ منه العلم والمعرفة بل قد تعلّم منه أساليب عيش الحياة وطريقة التعامل مع الناس ومناهج شاملة عامة والتي كان لها الأثر البالغ في حياته وتمثلت في طريقة تدريسه ومنهج كتابته وفي أنه كيف يحسن الخط وكيف يتكلم وكيف يكسب الناس ودهم وكيف يقري الضيف وكيف يعرف الإنسان وكيف يتعامل معه حتى يجعله يحس بفقدان راحة البال بدونه. لم يكن الشيخ وحيد الزمان أستاذًا فقط وإنما كان مربّيًا مثاليًا، وكان يعلم كيف يصنع الحال من الماضي، وكيف يصنع المستقبل من الحال، إنه كان يقوم بصناعة الرجال العاملين على النهج المستقيم وإبراز المؤهلات

المكنونة في نفوس الطلبة والعلماء المصاحبين له، ومخرج الرجال الأكفاء لمختلف مجالات الحياة ينهضون بأعباء مسؤولياتهم عن جدارة وأهلية.(لخ)

ذهب إلى دلهي عام 1390هـ / 1970م، لدراسة كتب الحديث على الشيخ محمد ميان الديوبندي، والأمين العام لجمعية علماء الهند الذي كان يدرس الحديث النبوي بالمدرسة الأمينية بها، فقرأ عليه الحديث واستلهم منه الأسلوب المميز والبيان المشرق في مجال الكتابة والتأليف باللغة الأردية، وفي السنة التالية بدأ ينتظر الالتحاق بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، فمكث عند الشيخ محمد ميان الديوبندي، ولكن حظه السعيد جلبه إلى الشيخ العلامة أبي الحسن علي الندوي حيث دعاه إلى مدينة لكناؤ.

الشاب الأميني يخوض في مُعتَرَكِ الحياة العملية:

إثردعوة الشيخ أبي الحسن علي الندوي وصل الأستاذ الأميني إلى دارالعلوم التابعة لندوة العلماء، ومكث لدى الشيخ عدة شهور ثم عينه مدرسا في الجامعة نفسها من تاريخ16 أو 17 من يونيو 1972م / جمادى الأولى 1392هـ فبدأ يدرس الطلاب حتى الصف الرابع، ثم تمت ترقيته إلى المستوى الأعلى، فبدأ يدرس كتب الصف السادس بما فيها ديوان الحماسة، ومختارات من أدب العرب، وكان الطلاب يؤثرون أن يدرسوا عليه مادة الإنشاء لكونه تلميذ الشيخ وحيد الزمان الكيرانوي وأهليته الفريدة في التلقين والإلقاء والإفهام والإيضاح، وأثناء قيامه بدارالعلوم شرع يترجم بعض الكتب لكبار العلماء والمفكرين، أمثال الشيخ أبي الحسن علي الندوي والشيخ منظور النعماني وسماحة المفتي تقي العثماني.

(لخ) الأميني، نور عالم خليل، مجلة "الداعي"، العدد 1، السنة 19، محرم 1416 هـ = يونيو 1995 م، ص 6.

وبعد مضي عشرة أعوام طلبه الشيخ وحيد الزمان الكيرانوي إلى رحاب دارالعلوم ديوبند ليرأس تحرير مجلة "الداعي" نصف الشهرية، ويدرس الأدب العربي بها، فلبّى الأستاذ دعوة أستاذه وجاء إلى جامعة ديوبند، وانخرط في سلك التدريس بها، وبعد أن أصبح أستاذا ورئيسا لتحرير المجلة أصدر العدد الأول للمجلة السنة 7 في 7 محرم الحرام 1403هـ /25 أكتوبر 1982م.

وفي 1403ه شارك مع مجموعة من أساتذة دارالعلوم التابعة لندوة العلماء في الدورة القصيرة لثلاثة أشهر لتدريب معلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها في الرياض، وهذه أول رحلة قام بها إلى المملكة العربية السعودية وأقام بها ثلاثة أشهر، اختلط فيها بالناطقين بلغة الضاد، وسبر أغوار الناس من الجالية الهندية والباكستانية وكسب تجارب جديدة في الناس والحياة.

وقد شارك الأستاذ في عدة مؤتمرات وندوات عالمية ووطنية في الهند وخارجها بأوراقه الممتازة ومقالاته القيمة التي كانت تتعلق بموضوع الدعوة والإرشاد والفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية واللغة العربية وآدابها والمواضيع المستجدة في قضايا الأمة المسلمة ومشكلاتها، فقد حالفه النجاح والتوفيق في كل هذه المراحل الممتدة مايقرب من خمسين سنة حافلة بالعطاء الفكري والإثراء الثقافي والإنتاج الأدبي.

الأجل المحتوم:

انتقل الشيخ نور عالم خليل الأميني إلى جوار رحمة الله الساعة الواحدة من ليلة الاثنين لليوم الثالث من أيار / مايو 2021م المصادف لليوم العشرين من شهر رمضان المبارك 1442هـ إثر تدهور صحته حيث كان يعاني بانخفاض مستوى الأوكسيجن ونوبات متعاودة من الحمى الذميمة التي جاءت مع كارثة كورونا فضلا من أنه كان مصاب بمرض السكر الذي كان لا يزال يلازمه منذ أن كان في عمر يناهز عن حوالي 35 سنة.

فكان رحمه الله أستاذا مثاليا ومعلما فريدا للغة العربية وكاتبا قديرا في اللغتين العربية والأردية على حد سواء، صح لسان أبي تمام إذ قال:

هَيهَاتَ لا يأتي الزَّمانُ   إن الزَّمَانَ بمثله لَبَخِيلُ

إنتاجاته الفكرية في اللغة والأدب والقضايا الإسلامية:

ألف الشيخ نور عالم خليل الأميني أحد عشر كتابًا باللغة العربية منها ما يتعلق باللغة والأدب والثقافة الإسلامية والحضارة العربية والتاريخ الإسلامي وقضايا الأمة المسلمة وتراجم الصحابة والعلماء البارزين، كما كتب مئات المقالات والبحوث في شتى المواضيع الإسلامية والأدبية والثقافية والسياسية والدعوية والفكرية الإسلامية، ونشرتها كل من مجلة "الداعي" و"البعث الإسلامي" و"الرائد" و"الصحوة الإسلامية" بالهند، و"الدعوة" بالرياض، و"الفيصل" و"الحرس الوطني" السعوديتين، وجريدة "رابطة العالم الإسلامي" مكة المكرمة، وكذلك قام بتعريب 35 كتابًا بالأردية إلى اللغة العربية لكبار الكتاب والعلماء والمفكرين في شبه القارة الهندية، وأما كتبه بالأردية ما تتعلق باللغة العربية هي: حرف شيرين، (الحرف الحلو) خط رقعه كيوں اور كيسے سيكهيں (كيف ولماذا يتعلم خط الرقعة)، كتبه الأخرى بالأردية هي: وه كوه كن كى بات (حديث عن مغامر)، موجوده صليبى صهيونى جنگ (الحرب الصليبية الصهيونية المعاصرة)، كيا اسلام پسپا هو رها هے؟ (هل الإسلام ينهزم اليوم؟)، فلسطين كسى صلاح الدين كے انتظار ميں (فلسطين في انتظار صلاح دين)، پس مرگ زنده (أحياء بعد الموت).

كتاباته النثرية في الصحف والمجلات:

اشتغل الأستاذ نور عالم خليل الأميني بكتابة المقالات وإعداد البحوث ونقل أروع المعارف الإسلامية والأدبية بالعربية وإليها منذ أن عين أستاذا في دارالعلوم لندوة العلماء، إذ كان يمارس صياغة الإبداع الأدبي والفكري بالعربية أو يترجم إليها من الأردية الأفكار والرؤى لكبار العلماء والمفكرين في مجلة "البعث الإسلامي" وجريدة "الرائد"، وبعد عودته إلى دار العلوم ديوبند ليشغل منصب الأستاذ للغة العربية وآدابها ويقوم برئاسة التحرير لمجلة "الداعي"، ومنذ ذلك الوقت اعتنى بكتابات صحفية وإعداد المقالات والتقارير لهذه المجلة ومثيلاتها عناية خاصة وأكب على دراسة القضايا التي تمس جوانب شتى لشؤون الإسلام والمسلمين في أرجاء العالم وأطرافه.

إلى جانب اهتمامه الخاص بأوضاع المسلمين في الهند، قد كتب آلافا من الصفحات حول الأوضاع الساخنة والقضايا الملتهبة بأسلوبه الرصين المرهف، ينبئ من خلالها المجتمع العربي عن الظروف القاسية للمسلمين في الهند وفي العالم كله، وقد كرس جل تركيزه على القضايا الدعوية في كتاباته الصحفية التي شددت على توظيف المناهج المجدية والأسس القيمة في العصر الحديث في ضوء دراسته لمناهج الدعوة الإسلامية في خير القرون، كما صدرت مجموعة مقالاته في صورة الكتاب باسم "الدعوة الإسلامية بين دروس الأمس وتحديات اليوم" والكتاب "مجتمعاتنا المعاصرة والطريق إلى الإسلام".

كان الأستاذ الأميني من شداة المعرفة الإسلامية والأدب الإسلامي فلم يغفل أحيانا عما جرت ولا تزال تلاحق من الأحداث والمآسي والآلام لإخواننا الفلسطينيين من جراء التخطيطات المدمرة والمكايد الصهيونية اليهودية مما أسفرت عن جلاء المسلمين من أراضيهم الفلسطينية واحتلالها بصورة غير شرعية على مرآى ومسمع من العالم ومناصرة من قبل الدول الغربية، وقد

كتب حول هذه القضية المأسوية مئات من المقالات ما بين الطويل والقصير، وقد جمعها في صورة كتاب ضخم باسم "فلسطين في انتظار صلاح دين".

كذلك تابع أحداث دول الشرق الأوسط ولا سيما دول الخليج وكتب عن الحرب الخليجية التي وقعت بين الكويت والعراق في عهد صدام حسين وقواته العسكرية.

كما تابع أوضاع المسلمين الهنود وظل يدرس قضاياهم التي عانوا منها ولاسيما الاضطرابات الطائفية، فقد كتب حول هذه القضية مئات من الصفحات ولاسيما لدى حدوث الاضطرابات، وقد حلل الكاتب بأسلوبه العربي الرائع الأسباب التي تفاعلت لتفجر الاضطرابات الطائفية التي تهدف إلى إذلال المسلمين وإهانتهم إلى جانب إردائهم إلى الاضطهاد والقتل.

ظل الشيخ نور عالم الأمينيي كتب عن الظروف القاسية للمسلمين ومآسيهم وآلامهم وهمومهم في كل مكان ويعرّف العالم العربي عن أوضاع المسلمين في الهند، فيعتبر صحفيا ناجحا موفقا تناول في كتاباته القضايا الإقليمية والدولية بالطرح والنقاش والتحليل والاستنتاج، فأفاد الأمة وخدم الدين والوطن والإنسانية كلها بجانب خدمة اللغة العربية والأدب العربي في ظل الصحافة العربية.

لقد قسم الأستاذ ورئيس تحرير مجلة "الداعي" – ظل رئيس التحرير حتى حين وفاته – هذه المجلة المرموقة على عشر زوايا حسب مضامين المجلة ومحتواها وكان الأستاذ يكتب عن أربع زوايا في معظم الأحيان وهي كلمة المحرر وكلمة العدد وإلى رحمة الله وإشراقة، فكان يكتب في كلمة المحرر في غضون صفحة أو صفحتين عن الموضوعات الساخنة الملتهبة يوضح أشكالها وألوانها ولها من إيجابيات وسلبيات اجتماعيا وسياسيا وثقافيا. وكان يتناول في كلمة العدد موضوعا من الموضوعات التي تتعلق بقضايا الأمة والدول

الإسلامية والعربية بأدق تفاصيلها وأبلغ تحليلها، وعامة كان يسهب الكلام في هذه الزاوية التي كانت تعد حجر الزاوية للمجلة حتى كان يسع في خمس إلى عشر صفحات من المجلة.

أما الزاوية الخاصة للمجلة التي كانت تحمل العنوان "إشراقة" وهي التي ذاع صيتها بين الأوساط العلمية والأدبيةو رفعت قيمة المجلة وجعلتها أكثر إقبالا وتصفحا وقراءة ووعيا من قبل المثقفين العرب والباحثين الإسلامين ومحبي اللغة العربية وعشاق آدابها. هذه الزاوية كانت تحتوي في طيها مقالة قصيرة في حدود صفحة أو صفحة والنصف على الأكثر في عجز المجلة في أغلب الأحيان وكانت تعالج الأمراض النفسية الاجتماعية وقضايا المجتمع الدقيقة التي تمس الحياة البشرية من جوانبها وفكرة حديثة انفعلت بها عاطفته وتجربة جربها في حياته فكان الأستاذ يجعلها رهين القرطاس بأسلوب أدبي سلسل بصورة عفوية وبشكل يتغلل في نفوس القارئين ويحرك كيانهم ويهز ضميرهم ولكن من أجل تفاقم الأزمات وتزايد الأحداث في العالم العربي والإسلامي، وهذه الزاوية كانت تضفي من خلالها أضواء على إفرازات القضية الخطيرة وأبعادها مع الإشارة اللطيفة إلى الوصول إلى حلولها أو التحكم عليها من ينابيع فكره الحصيف وإحساسه المرهف وإدراكه النافذ لخطورة القضية وما ستخلف من نتائج وخيمة وتأثيرات سلبية على الأمة والدولة.

وقد صدرت مجموعة قصيرة لهذه المقالات مسبقا باسم "الدعوة الإسلامية بين دروس الأمس وتحديات اليوم" وصدرت أخيرا مجموعة ضخمة تقع في خمس مجلدات باسم "من وحي الخاطر" تمتد على 2570 صفحة.

إنتاجاته العلمية وإبداعاته الأدبية:

مفتاح العربية (جزءان):

الكتاب باسم "مفتاح العربية" في جزئين لتعليم الناشئين في اللغة العربية وهو من المقررات الدراسية في الجامعة دارالعلوم ديوبند والمدارس التابعة لمنهجها الدراسي في شبه القارة الهندية، ونشرته مكتبة الجامعة دارالعلوم ديوبند في شعبان 1418هـ / ديسمبر 1997م بالطبعة الأولى للجزء الأول، والجزء الثاني صدر منها في ذي الحجة 1418هـ / أبريل 1998م بعد مرور ثلاثة شهور على الجزء الأول.

هذا الكتاب قد كتبه المؤلف لغرض تسهيل تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها في المرحلة الابتدائية، وحاول فيه ولا سيما في جزئه الأول أن يحرر التلاميذ في مراحل التعليم الأولى من قيود القواعد العربية ومصطلحاتها المعقدة، فأسس الدروس التي كتبها على غير أساس من مصطلحات النحو والصرف، وإنما وجه المدرس أن يُحَفِّظُوا الطلاب الجمل والتعابير الواردة في الكتاب دون أن يشير إلى المصطلحات بأسمائها، ثم يُقَيِّدُوهم بأن يَنْسِجُوا الجمل في ضوء التعابير والجمل المسرودة في الكتاب، وركز المؤلف تركيزاً خاصا على استخدام التعابير المذكورة في الكتاب من خلال إلزام الطلاب بنقل الجمل الأردية إلى العربية والجمل العربية إلى الأردية التي أكثر من إيرادها بعد كل درس، حتى يسيغ الطلاب كل جملة وتعبير قرأوها إساغة جيدة، ويحفظوها حفظاً متقناً، وينتفعوا بها عملياً في صياغة جمل على نهجها، فيتمكنوا من الانطلاق السريع نحو تعلم اللغة العربية دون أن يحتاجوا كثيرا إلى الاعتماد على قواعد النحو والصرف التي تتعب طبعاً أذهان الطلاب الصغار السن في سنى دراستهم الأولى.

والجزء الأول من الكتاب يحتوي على عشرين درساً، فالدرس الأول علم فيه استخدام هذا وهذه، وذلك وتلك، والدرس الثاني فيه جمل مكونة من

الضمائر المرفوعة المنفصلة دونما إشارة إلى هذا المصطلح في التلقين والتعليم، والدرس الثالث كذلك يعطي الجمل المكونة من المبتدأ والخبر دون الإشارة إلى مصطلحي المبتدأ والخبر، والدرس الخامس يشتمل على جمل من المعرفة والنكرة، والدرس السادس يضم استخدام المعروفات مبتدأ والنكرات وخبرًا، والدرس السابع مكون من الجار والمجرور، والدرس الثامن مكون من استخدام الجمل الكاملة من الجار والمجرور، والدرس التاسع مكون من الضمائر المجرورة بالإضافة إليها، والدرس العاشر مكون من جمل مكونة من أسماء التفضيل، والدرس الحادي عشر مكون من الاستعمالات التي سبقت في الدروس السابقة مع التوسع في استخدام المبتدأ والخبر، والدرس الثاني عشر سيق لتعليم الحوار بين الطلاب في جمل خفيفة مكونة من ما الاستفهامية ومن أين وهل، والدرس الثالث عشر مكون من تعابير مكونة من أي الاستفهامية، وجمل الإجابة عنها، والدرس الرابع عشر مكون من جمل مكونة من المضاف والمضاف إليه، والدرس الخامس عشر يشتمل على جمل مشتملة على المضاف والمضاف إليه مع التوسع في استخدام المفردات، والدرس السادس عشر يشتمل على جمل مكونة من الحروف الاستفهامية ومن الجمل التي جاءت في الجواب عنها، والدرس السابع عشر يحتوي على جمل مكونة من الموصوف والصفة، والدرس الثامن عشر كذلك مكون من جمل مركبة من الموصوف الصفة مع توسع في استخدام المفردات، والدرس التاسع عشر كذلك مكون من الموصوف والصفة مع التوسع في استخدام المفردات، والدرس العشرون كذلك مكون من الموصوف والصفة مع استخدام كثير للمفردات لتزويد الطلاب بثراء لغوي وتعبيري.

وهذا، وقد التزم المؤلف في الجزأين من الكتاب باستخدام الكلمات السائرة المروجة والتعابير الحية الحديثة والألفاظ المتداولة كثيرا في المجتمع العربي المعاصر، حتى يكسب النشء الجديد هذه المفردات الحديثة إلى جانب كسبه جملا وتعابير وطريقة صياغة لها، وكذلك في كل درس التزم بأن يغير لون

الكلمات الجديدة أو يغير لون ما يريده أن يركز عليه من تغير الصيغ والضمائر وغير ذلك، وقد أحسن المؤلف عندما ذيل الكتاب في كل من الجزأين معنى كل كلمة وردت في الكتاب لأول مرة فذكر مقابل كل كلمة عربية معناها بالأردية ومقابل كلمة أردية بديلها بالعربية مما يسهل عملية دراسة وتدريس هذا الكتاب.

أما الجزء الثاني فهو يشتمل على ثلاثة وثلاثين درسا في شتى استخدامات والمفردات والجمل، وكل ذلك في غير تركيز على تعليم الطلاب مصطلحات وقواعد النحو والصرف المعقدة التي تشوش أذهانهم وتحول دونهم ودون المضي قدما نحو استيعاب التعابير والصياغات، وتلك هي مزية هذا الكتاب البارزة التي يمتاز بها عن غيره من الكتب التي ألفت لتعليم اللغة العربية للمبتدئين.

وقد تحدث المؤلف عن مزايا الكتاب ولا سيما ما يتعلق بالجزء الثاني تحت عنوان / التوجيهات التعليمية= الذي كتبه باللغة الأردية تسهيلا على عامة المدرسين فقال: قد جاء في هذا الجزء الثاني من مفتاح العربية استخدام الجمع التكسير وجمع المذكر السالم وجمع المؤنث السالم وكذلك استخدام كلمات التذكير مضافة وموصوفة وصفة واستخدام كلمات التأنيث موصوفة وصفة ومضافة، وقد ذكر في الهامش توجيهات لازمة ينبغي أن يلتزم بها الأساتذة في تدريسهم لهذا الكتاب.

كما جاء في هذا الجزء الثاني استخدام لَيْسَ ولَيْسَتْ وكذلك استخدام الفعل الماضي والفعل المضارع وفعل الأمر والنهي، الأمر الذي لم يتم التعرض له في الجزء الأول؛ إذكان فيه الاكتفاء بالجمل الاسمية.[بر]

[بر] الأميني، نور عالم خليل، مفتاح العربية، الجزء الثاني، (الهند: مكتبة دارالعلوم ديوبند، ط 1، 1998)، ص 5.

ولقد ذكر المؤلف في التوجيهات للمدرس أن يقيد الطلاب بالإكثار من قراءة نصوص الدروس حتى يحفظوها عن ظهر قلب وأن يلزمهم بصحة التلفظ والأداء وكتابة النص على الكراسات، وأكد أن كتابة النصوص وتكثيف قراءتها لا بد منهما لتعلم اللغة، ولا يجوز الاكتفاء بمجرد ترجمة النصوص إلى الأردية؛ لأن ذلك لا ينفع فيما يخص عملية تعليم اللغة؛ حيث إن رجال التعليم يجمعون على أن عملية تعليم اللغة لا تتم إلا بتكثيف القراءة والكتابة.(تر)

متى تكون الكتابات مؤثرة؟

ألف الشيخ نور عالم خليل الأميني كتابا ذا أهمية قصوى وخطورة بالغة في الأدب العربي وهو كتاب يبلغ إلى ذروة الكمال في جمال المظهر ورشاقة المنظر، وإلى دقة المعنى وعمق المدلول،وهو كتاب مدرس للغة العربية والأدب العربي، ومعلم للكتابة والإنشاء بها، ويبدأ من الابتدائية فيناقش الموضوع من المرحلة البدائية، ويرسم الآثار التي يجب اتباعها قبل الكتابة، ثم يأتي بالأمور المهمة التي يجب على الطالب أن يلاحظها، وهو يريد التقدم في الإنشاء، وهكذا يخطو بالطالب خطوة إثر خطوة في المشوار الكتابي والإنشائي، وينتهي بالمرحلة النهائية فلأنه يحتضن من المقالات مالا يستغني عنه حتى المتقدمون في الإنشاء، ثم أنواع الأسلوب الأدبي العربي وأعلام الأدب العربي وأصحاب المدارس الأدبية التي ورد بيانها في الكتاب لا تَهُمُّ المبتدئين في الإنشاء بقدر ما تَهُمُّ المعنيين بالأدب العربي.

استهل المؤلف كتابه بكلامه المؤثر في حسن النية وصلاح البغية ما سجله المؤلف في إحدى مقالاته داخل الكتاب؛ ولكنه نقله هنا ليدعو الطالب إلى إصلاح نيته وملاحظة أمر هام، قد يكون غاب عن خاطره:

(تر) المصدر نفسه، ص 9.

"إن مصدر القوة والجمال والتأثير في الكتابات ليس الكلماتِ المجردةَ ولا الجمل الرنانة الطنانة ولا الأساليب البيانية القوية؛ وإنما مصدر القوة وتيار التأثير والاعتقاد بأنه مسؤول أمام الله عما يكتب، فعليه أن يصدر في كتاباته عن وحي من ضميره واعتقاد في قلبه، ويكتب كأن فيه مزاجاً من دمه وكبده".

وجاء هذا بأسلوب رشيق معهود من المؤلف الفاضل، وتلاه قول مختار من أقوال الأديب المصري الكبير أحمد أمين، الذي يذكر فيه المعيار السليم لنقد الأسلوب والكلام، وهو من القوة والروعة ما يفوق الوصف.

ويتوزع الكتاب بين مقدمة وثلاثة أبواب، كل باب منها في طول حجمه وكثرة معلوماته وغزارة علمه يتشكل كتابًا مستقلاً، أما المقدمة فقد سلط الضوء فيها على صورة إجمالية متكاملة عن الكتاب، وضّح فيه المؤلف طبيعة المكتوب، ومدى ما ينفع الطالب في تحسين الكتابة، وكيفية الاستفادة من الكتاب، والكتاب يصلح للإجابة عن السؤال المطروح: متى تكون الكتابات مؤثرة؟، وأشار كذلك إلى جوهر الكتاب ومحتويات الأبواب.

الباب الأول: كيف تسلك الطريق إلى الكتابة؟

أما الباب الأول: فقد قام بوضع عنوان: "كيف تسلك الطريق إلى الكتابة؟، فهو منهج شامل للكتابة باللغة العربية، موزع على سبعة فصول، وفيها أخذ المؤلف بيد الكاتب المبتدئ إلى المنهج السليم للكتابة، وبيّن له أخصر طريق إليها، ولقد أحسن حينما قال تعريفاً بهذا الباب: "وهو مقال ذو جدوى كبيرة وأهمية قصوى، لاغنى عنه لأيّ إنسان يريد أن يخطو على طريق، فيستقيم قدماه عليه ويعود يسرع عليه في تماسك وثبات وثقة."[ير]

[ير] الأميني، نور عالم خليل، متى تكون الكتابات مؤثرة، (الهند: مؤسسة العلم والأدب، ديوبند، ط1، 2015م)ص7.

وهذا يبدو بالنظرة الأولى للفصول السبعة، فالفصل الأول تحدث عن أمور تجب ملاحظتها قبل البدء في إعداد الجمل، وبيَّن بكل وضوح أن اللغة ثلاث: لغة التفكير ولغة الحديث ولغة الكتابة، فلغة التفكير هي السابقة، ويجب أن تسبق شقيقتيها حتى يأتي الكلام مغسولاً معتدلاً، ثم وقف مع كل من لغة الحديث ولغة الكتابة، يقارن بينهما بالتفضيل، ففضل تارة الحديث على الكتابة بوجوه معقولة، وأخرى فضل الكتابة على الحديث بأسباب قد يتفق عليها الجميع، وخرج بنصيحة رائعة تمثلت في قوله: "إن لغة الكتابة هي أكمل صورة لها- للغة- فلا بد أن تستوفي العناصر التي تتكامل بها، فتكون خاضعة لقواعد النحو التي وضعت لضبط اللغة، وتكون تامة المعنى، بحيث ينبغي أن يعرف الكاتب قيمة كل لفظة ووظيفتها في إيضاح الفكرة التي تتضمنها كل جملة من جمل الكتابة، وتكون واضحة تقوم بتوصيل أفكار الكاتب إلى القارئ دونما عناء"(سم)

وفي الفصل الثاني تحت عنوان "إعمال الدقة في اختيار اللفظة"، تحدث عن اللفظة وقيمتها في الكلام، ومزايا اللفظة الجيدة وشروطها، وحسن استخدامها، كما أفصح عن أسباب عدم الدقة في اختيار اللفظة المناسبة، وأرجعها إلى سببين هامين:

الأول: عدم قدرة الكاتب على التمييز بين المترادفات اللفظية وعلى معرفة ما بينهما من الفرق الدقيق في الدلالة.

الثاني: عدم معرفته بسياق اللفظة المناسبة، وهنا جرى قلمه وبكل تدفق بموضوع الترادف وما يحمل الترادف اللفظي في اللغة العربية من مزايا ومحاسن فاقت به غيرها من اللغات، ثم شرح المؤلف ما بين الكلمات المترادفة من فروق خفية يجب تبينها وتحديد مدلولها، وجاء بعدة أمثلة لها، نحو الأسماء

(سم) المصدر السابق، ص19.

والأفعال والصفات، ومن خلال الأمثلة أثبت أن عماد الكلام البليغ في الحقيقة دقة في اختيار الكلمات ووضع كل كلمة في موطنها الصحيح.

وجاء الفصل الثالث الذي يحمل عنوان: "استخدام الألفاظ صحيحة سليمة" بحثاً ضافياً شاملاً لهذا المشوار اللفظي ويبلغ به إلى النهاية، فأكد أولاً على المؤهلات التي يجب توافرها في الكاتب ليكون كاتباً دقيقاً سليم الكلام بليغ البيان، وشرح هنا مواطن الخطأ ومواضع الخلل في اختيار الألفاظ السليمة، التي يتورط فيها الناشئون في صناعة الإنشاء عامة، وهي توجيهات قيمة لايقدُرها حق القدر إلا من سار هذا المسير وجرَّب متاعبه وواجه صعابه.

وفي هذا الفصل حدد الكاتب المصاعب الكتابية وقام بإعطاء الحلول لتلك المشكلة الكبرى التي تعوق إدراك كل طالب العربية في شبه القارة الهندية، فإن اللغة الأردية لغة المسلمين في شبه القارة الهندية تشتمل على كثير من الكلمات العربية، بيد أن معناها في الأردية في أغلب الأحيان غير معناها في العربية، وهنا تحدث مشكلة كبرى؛ فإن الطلبة لا يعلمون هذا الفرق فيُرجعون الكلماتِ العربية إلى المعانيَ التي تستخدم لأجلها في الأردية، على الرغم من أنها غير مقصودة في ذلك المعرض، وتذليلاً لهذه الصعوبة ألحق المؤلف الفاضل مسرد الكلمات العربية التي شاع استعمالها في اللغة الأردية، مع بيان ما بين هاتين اللغتين من فرق في دلالات هذه الكلمات، وهي مائتان وأربع كلمات، كلها كلمة شائعة في حاجاتنا اليومية، وفي هذا الصدد دعا المؤلف الفاضل إلى الاعتناء الخاص بالكتب النحوية والصرفية، والأدبية مع بيان ضرورتها وكيفية الاستفادة منها، وهو فصل رائع ذوقيمة كبيرة.

وفي الفصل الرابع بيّن طريقة إعداد الجمل، فتناول الجملة وبنيتها الظاهرية والمعنوية ببيان لا مزيد عليه، أما من الناحية الظاهرية فقد أبان أن الجملة كيف تتكون وكيف تطول وتقصر، وكيف تتكون فقرة من مجموع جمل عدة ، وما هي العلوم التي تقيه الخطأ في الكتابة وصياغة الجمل والفقرة،

ولم ينته المؤلف المفضال إلا بعد الإشارة إلى الأخطاء الشائعة لدى الناشئين، وهنا ألحق أيضا مُلحقاً قيماً لتمييز الصحيح من السقيم، والصالح من الفاسد، كما أن الناحية المعنوية للجملة أخذت قسطاً في الفصل، شرح فيها المؤلف السبل التي تجعل الجمل مؤثرة نافذة في القلوب، وهكذا ضمن الفصلَ الرابع كغيره من الفصول معانيَ رائعة ومعلومات نافعة.

ووضع الفصل الخامس ليتحدث عن طريقة إعداد الفقرة أو المقطع وفي الوصف الترابطي التسلسلي للفقرة حدّد المؤلف الفاضل ملامح خمسة لتفي الفقرة بشروط الترابط والتسلسل، وهي مراعاة الحركة الزمانية والحركة المكانية، والانتقال من التخصيص إلى التعميم، والانتقال من التعميم إلى التخصيص، والانتقال من السؤال إلى الجواب، ذكرها بكل تفاصيلها الموفية الجامعة بين الإمتاع والإقناع.

وبعد ذلك يأتي الفصل السادس بعنوان "طريقة كتابة المقال"، وفي هذا الفصل قام المؤلف بتعريف المقال المصطلح والبحث عن جذوره وتطوره في الأدب العربي، ثم شرح الخطوات البدائية في كتابة المقال، فالخطوة الأولى عند المؤلف هي اختيار الموضوع، واختيار الموضوع لم يكن ليتم بطريقة عشوائية؛ بل هو أمر هام جداً، ينسجه ما عند الكاتب من دراسة وخبرة ، وأراد المؤلف تيسير هذه المرحلة من خلال سرد المواضيع الهامة – وبلغ عددها ستين - التي يمكن تحديدها والكتابة عنها بكل سهولة؛ حتى للناشئين، والخطوة الثانية هي تحديد الهدف ووضوحه من المقال، والخطوة الثالثة هي الدقة في اختيار العنوان؛ فإن العنوان أكثر ما يجذب القارئ وأول ما يثير في نفسه الرغبة في دراسة الكتاب، فلابد أن يكون كامل الجاذبية والدلالة على محتوى الكتاب، وقد ساق المؤلف المنهج الأمثل لتحديد العناوين، والخطوة الرابعة وضع خطة شاملة لكتابة المقال، فإن عملية التصميم والتخطيط لها شأن أيما شأن في

إجادة الكتابة وإخراجها بشكل يثور قوة، وينبض بالحيوية والتأثير، وبعد هذا انتقل المؤلف إلى تحديد الأجزاء الرئيسة التي يتكون منها مقال، ووضع ملامحها، وبعد كل هذا كشف عن حقيقة، هي الأساس أولا وآخراً في مثل هذه الأمور وكل إنتاج بشري، وهي أن هذه القواعد المرعية والخطوط المترابطة في كتابة المقال ليست إلا شعاعاً على الطريق، ومنارةً في عرض البحر؛ وإنما أصل الأصول وضابطة الضوابط هو الذوق السليم والحب الطبيعي للمضي في أي علم وفن؛ وفي هذا الفصل أكد المؤلف على كتابة اليوميات والذكريات، وبيَّن فوائدها ومنافعها، هكذا جاء الفصل كثير الفوائد، متناسق الأجزاء، وكل سطر فيه يضيف جديداً من المعلومات إلى ثقافة القارئ.

وخص الفصل السابع ببيان أنواع المقال، وسرد بإيجاز تسعة أنواع من المقال، وهي المقال السردي والوصفي والمقال الإنشائي والمقال الإبداعي والمقال الوظيفي والمقال الصحفي والمقال التوضيحي والمقال التحليلي والمقال التقويمي والمقال التقريري، ووضع بعض المعالم البارزة لكل الأنواع، المميزة بينها، وهي معلومات قيمة، لا يستغني عنها أي كاتب.

الباب الثاني: متى تكون الكتابات مؤثرة؟

وهذا عنوان الباب الثاني في الكتاب، الذي سُمِّيَ به الكتاب كله، هذا الباب يتضمن مقالات قيمة، وهي مقالات ملؤها القوة والتأثير والجاذبيةوالروعة، وهي من شأنها أن تجيب عن السؤال المذكور أعلاه؛ فإنها مهما اختلفت عناوينها وتباعدت أعضاؤها اتسقت معانيها وترابطت مضامينها وتركزت على المحور الرئيس، الكتابة: حقيقتها ومحاسنها ومساوئها ومصدر القوة والتأثير فيها.

لقد تضمن هذا الباب عشرة مقالات، كلها تتدفق بالحيوية والإثارة، تصقُل المواهب، وتفتِق الطبيعة، وتحرِّك الوجدان، وتهُزّ المشاعر، وتحدد الهدف، وتجلي المحجة، وتعيِّن الاتجاه، وتقوِّم الخطأ، وتسدِّد الزلل، ويضع أمام القارئ الخطوط الهامة والملامح البارزة التي تضمن مراعاتها للكتابة أن تبقى وتقوى، وتؤثِّر وتنفُذَ، وتأتي بنتائج مرجوة، وتحقق الغاية المنشودة، كما أن المؤلف أوضح في هذه المقالات أموراً من شأنها أن تسلب الكتاباتِ قوتَها وأثرها، وتجعلها جثة هامدة بلاروح، وحروفًا مجردة عن المعاني، وهذا الباب روح هذا الكتاب وجوهره؛ بل هو الكتاب كله، كما يظهر من عبارة المؤلف المسرودة أعلاه؛ فقد قال: "فهذا الكتاب يتضمن مقالات، كنا كتبناها في شتى المناسبات، ونشرناها في مجلتنا "الداعي" العربية الشهرية الخ"، وشملت هذه المقالات من الروائع والبدائع يطول البحث بذكر تفاصيلها فقط أسرد عناوينها، فإنها تحمل من الروعة والجاذبية ما يشبع الذوق، ويمتع النفس، وهي في رشاقة اللفظ ووضوح الدلالة على المراد ثوب شف للمعنى، ومرآة مصقولة لما تحتضنه من مضامين مُنِيفَة، ومعانٍ شريفة، ومدلولات بالغة التأثير.

الباب الثالث: ترجمة للأعلام من الكتاب والأدباء والشعراء

إن الناظر في الكتاب لا يرجع إلا بيقين أنَّ المؤلف أشد الناس حرصاً على موافاة الموضوع بجميع جوانبه، وإعطاء الناشئين من طلاب العربية كل ما هم في حاجة إليه، والإنارة أمامهم سبيل الكتابة وطريق الأدب، فبعد أن تناول الكتابة نظرية وتطبيقاً، وفصَّلها كل التفصيل، أفرد الباب الثالث بذكر نماذج رائعة للكتابة القوية الباقية بقاء الدهر، وهي تمثلت في أعلام الأدب وفرسان البيان، وهو أطْولُ باب في الكتاب، استغرق أكثر من 150 صفحةً.

إن هذا الباب يتوزع على فصلين، الفصل الأول اختص بذكر الأدباء والكتَّاب القدامى، بينما الفصل الثاني يتناول تراجم الكتاب والشعراء ورجال النهضة الأدبية الحديثة.

إن الفصل الأوَّل من هذا الباب احتضن تسعة عشر أديباً عربياً فذاً، ابتداءً من عبد الحميد الكاتب (المتوفى عام 132هـ) وانتهاءً بالإمام الشاه ولي الله الدهلوي (1114هـ - 1176هـ)، نحا المؤلف في هذا منحى الزركلي في الأعلام، وأحمد حسن الزيات في تاريخ الأدب العربي، يؤثر الإيجاز على الإطناب، ويفضل الإجمال على التفصيل؛ ولكنه يحاول جهده في نَحْتِ صورةٍ كاملةٍ عن شخصية المترجم، تصف سيرته ونشأته، وتتحدث عن مواهبه وخصائصه، وتبرز منهجه في الكتابة وأسلوبه في الإنشاء، وتحدد مكانته الصحيحة من بين النابهين من الكتاب والشعراء، إلى جانب الإشارة العابرة إلى مؤلفاته في العلم والأدب، والشيء الجالب للانتباه أن المؤلف أدرج الإمام الشاه ولي الله الدهلوي — رحمه الله — في قائمة الأدباء أصحاب الأسلوب المتميز والمدارس الكتابية؛ فإن هذا شيء جديد في الكتب التي تتناول تاريخ الأدب العربي وأعلامه عبر القرون؛ والإمام أحق بأن يُعتنى بأسلوبه الأدبي الماتع، فهو من الكتاب القلائل الذين ثاروا على الأدب المتكلف المنتشر انتشاراً مروعاً في القرون الوسطى، والذي طغى فيه التطبع على الطبع، والتكلف على السجية، فهو في كتاباته يجمع بين الأسلوب العلمي الذي يهدف إلى أداء الأفكار أداء واضحا، لا لبس فيه ولاغموض، وبين الأسلوب الأدبي الذي لا تفارقه الناحية الجمالية في الكلام، وقد أشار الأستاذ المؤلف إلى مميزات الأسلوب الكتابي لدى الإمام الدهلوي، فأفاد وأجاد.

وفي الفصل الثاني قدم تراجم 29 من الأدباء الجدد وكتاب النهضة الحديثة، أولهم رفاعة رافع الطهطاوي (1216هـ-1290هـ)، وآخرهم شوقي ضيف (1328هـ-1426هـ)

وقف الأستاذ المؤلف مع هؤلاء الأدباء وقفة أطول منها مع الأدباء القدامى الأولين، فيضيف هنا في الغالب قبسات ذات قيمة وتأثير من كتبهم، تقيم لرأي المؤلف وزناً، وتؤيد ما ادعاه مما يتعلق بأصحاب التراجم.

تعلموا العربية؛ فإنها من دينكم

أصدر أخيراً كتابًا قيمًا للغاية ونافعًا كبيراً جداً، يقوم بدراسة اللغة العربية بكل عمق واستيعاب، التي تكشف عن أفضليتها من غيرها من سائر لغات العالم، وتأكيد إتقانها لكل مسلم لاسيِّما العلماء والكتاب والباحثين والطلبة في الجامعات والمدارس والمعاهد الإسلامية، وكيفية تعلمها وطريقة التعمق فيها وسبل تطوير وتنمية المهارة فيها، بالتزامن مع إعطاء الحلول المفيدة لما يتعرقل للطلبة والمشتغلين بها من مشكلات وعوائق، وهو "تعلموا العربية؛ فإنها من دينكم" وأصدرته مؤسسة العلم والأدب بديوبند – الهند، في ربيع الأول 1436هـ/ يناير عام 2015م يتملك القارئ بمظهرها قبل مخبرها، وبعنوانها قبل معانيها. وهو كتاب وقع في 211 صفحة بالقطع الصغير، مزداناً بغلاف جميل، مكتوباً عليه اسم الكتاب بخط عربي رشيق، في صحراء رملية تتوسطها شجرة النخيل، كرمز أصيل للهوية العربية.

والكتاب يضم 17 مقالًا قيماً حول الموضوع المذكور ونشرت في صفحات مجلة "الداعي" العربية في مناسبات مختلفة وفي أوقات متفاوتة، وهي كلها وإن تجري في مجاري مختلفة ومسارب شتى إلا أنها تصب في محيط واحد،

وتتلاقى في رصيف مركزي موحد، وهو زرع حب العربية في جنات القلوب، وإروائه بذكر فضائلها ومميزاتها، وتعهده من خلال إبعاد ما لصق بها من لهجات خاطئة، وماشوّه وجهها من لغات عامية متفشية، وإنبات هذا الغِراس سليمًا قويمًا بسرد مواقف رائعة للسلف الصالح في الاحتفاظ بالعربية والغيرة عليها، وتقويتُه بالرد على مواقف سلبية اتخذها الخلف عمومًا والعرب خصوصًا في هذه القضية المصيرية، قضية اللغة العربية، المواقف المخزية التي تبنت بضياع اللغة العربية لولا أن خلدها الله بجعلها وعاء الكتاب الخالد المهيمن الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولامن خلفه تنزيل من حكيم حميد.

مجتمعاتنا المعاصرة والطريق إلى الإسلام:

يتناول الكاتب في هذا الكتاب ثلاثين موضوعًا مهمًّا، وكل هذه الموضوعات تتّجه إلى جهة واحدة، وتنصبّ في مصبّ واحد، وتتحدث عن المشاكل، والتناقضات التي يعانيها المجتمع البشري اليوم من قلق نفسي واضطراب فكري وضيق داخلي وانقباض باطني، وكلها من أكبر الإصابات التي يتعرض لها الإنسان في الحضارة الحديثة مما أفقده لذة الحياة، وسعادتها على الرغم من تواجد جميع الوسائل المادية وأحدث الآليات الترفيهية والتطورات المعاصرة وكل ذلك أدى إلى عقد نفسية وأمراض قلبية دفعت في كثير من الأحيان على الانتحار وقتل نفسه الذي أصبح اليوم ظاهرة خطيرة في المجتمعات المادية المتقدمة وداخل بيوت أصحاب التنور وأرباب الثقافة العالية التي جمعت بين جنباتها كل ما أمكنها من زخارف التقدم والرقي، فهذا الكتاب يبحث عن حلول هذه المشاكل والقضايا العصيبة المعاصرة التي يعانيها إنسان اليوم، ويبين كيف يمكن للإنسان المعاصر وللمجتمع الراهن أن يكون خاليا من المعايب والأدواء وأن يكون أفراد هذه المجتمعات متصفين بالصفات العالية الخلقية والقيم الثابتة الأساسية، فقد تناول الشيخ هذا الموضوع المهم داخل

صفحات الكتاب بأساليب عديدة، فحينًا يستعرض ما يعيش الإنسان المعاصر من القلق البالغ والاضطراب الزائد وعدم الطمأنينة وراحة البال، فيشخص الداء ثم يصف له الدواء، يقول المؤلف في إحدى الأبحاث التي يتضمنها الكتاب تحت عنوان "شقاء داخلي وسعادة مظهرية":

"ألق نظرة على إنسان تلك المجتمعات، تر كيف أن الكبت قد استولى على عقله، والاضطراب قد تغلب على فكره، والتعاسة والتشاؤم صار نصيبه من الحياة، وقد أمسى يتيه في بيداء الشذوذ الفكري، وأضحى أشبه شيء بالريشة في مهب الريح في فلاة، يعيش كئيب البال، كدر الحال، متضايق النفس، لا يهدأ قلبه، ولا يطمئن عقله، ولا تستقر نفسه"[لم]

ثم يذهب المؤلف بالقارئ إلى المجتمع المعاصر ويطرح السؤال ويتساءل قائلاً:

"فما هو السبب في هذه الظاهرة التي تهدد المجتمعات الغربية وكيان إنسان الحضارة الحديثة؟، هل السبب راجع إلى الكبت النفسي كما قال فرويد، فهاك المجتمع الغربي الذي غرق في وحل الإباحة الجنسية إلى الرأس.. ولكن ذلك لم يزده إلا خرابًا، ولم يمنحه إلا مزيدًا من التمزق النفسي، ولم يؤد به إلا إلى مزيد من الشقاء والضياع والحيرة والضلال الفكري.

فهل السبب رادع إلى الفقر والإفلاس المادي وقلة الأسباب والإمكانيات؟ فها هي المجتمعات الغنية في الأثاث والرياش، المتخمة بوسائل العيش المزهوة بكل نوع من الموضات والتقليعات، وكل طراز من وسائل الترفيه وتجميل الحياة وتزويقها وبهرجتها، هي التي تباسي هذا الداء المستعصي على عقلاء الحضارة الحديثة..."[له]

[لم] الأميني، نور عالم خليل، مجتمعاتنا المعاصرة والطريق إلى الإسلام، (القاهرة: دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1988م) ص 7.
[له] المصدر نفسه ص 8 – 9.

ثم يصف له العلاج والدواء في أسلوبه المؤمن الراسخ والداعي النابغ إلى الله والواثق بأن الإسلام هو منقذ المجتمع الإنساني وأعضاءه من ورطة الهلاك وقعر الضلال، فيجب عن السؤال ويقول:

"أجل إن السبب راجع إلى الفقر والإفلاس، إلى الإفلاس في الجانب الروحي وإلى الاهتمام الزائد بجانب المادية والمعدة، وإلى الاستهانة بقيمة الروح، والعناية كل العناية بالأسباب المادية وحدها.. والعلاج كامن في الإسلام الذي يعطي كلا من المادة والروح حقه الكامل، ولا يدع أحدهما يطغى على الآخر..... ذلك الإسلام الذي لا يعرف الكبت ولا التطرف ولا الرهبانية، ولا يترك لأي من مقتضيات العقل أو القلب أن ينمو بعضها على حساب البعض؛ لأنه تقدير العزيز العليم الذي خلق الإنسان، وسخر له هذا الكون الهائل من حوله، فيعلم جميع ما يحتاج إليه الإنسان وما لا يحتاج إليه"[□]

وهكذا يتناول المؤلف في هذا الكتاب قضايا العصر المهمة ويقوم بتحليلها النفسي والعقلي وفي ضوء التعاليم الإسلامية، فيقرأ هذه القضايا ويقدم حلولها من خلال قراءته المكثفة وتجاربه العميقة ودراسته الواعية، وتقويمه القيم.

الدعوة الإسلامية بين دروس الأمس وتحديات اليوم:

هذا كتاب وجيز جمعه الشيخ نور عالم خليل الأميني في 104 صفحة ويتضمن عنوانات مهمة تتعلق بموضوع الدعوة الإسلامية، فيعالج هذا الموضوع من جوانبه الشتى، ويقارن بين مفعول الدعوة الإسلامية في الماضي ومفعولها في الحاضر ويلمس الفرق الشاسع بينهما في ضوء دراسته الحاوية الموفية للموضوع من أبعاده الأربع، ويزدان الكتاب بأسلوب مؤلفه الرشيق الذي يعجب القارئ فيسحره ويخلب فؤاده ويذهب به إلى صميم الموضوع فيكشف له كل ما

[□] المصدر نفسه، ص 9 – 10.

له وما عليه من الأمور الظاهرة والمكنونة، في الحقيقة هذا الكتاب مجموعة بحوث ومقالات، كتبها الشيخ في الأوقات المختلفة حول موضوع قضية الدعوة الإسلامية عبر العصور، وتتميز هذه المقالات بالإخلاص الشديد والرؤية الواعية والمعايشة الواقعية لمشكلات الدعوة وعوائقها، فجمعها المؤلف في شكل كتاب ونشرتها رابطة الجامعات الإسلامية في مدينة فاس بالمغرب عام 1408هـ / 1988م.

يقول الشيخ الفاضل الدكتور عبد الحليم عويس في تقديمه للكتاب:"إن قضية الدعوة الإسلامية في العصر الحديث يجب أن تحتل في اهتمامنا الدرجة الأولى، وإنها قضيتنا نحو العالم، ورسالتنا نحو الإنسانية، مبرر وجودنا، ومن أجلها – فقط – اعتبرنا القرآن خير أمة أخرجت للناس.

ولقد كان حسنا أن يهتم أخونا وصديقنا الكاتب الإسلامي والصحافي الكبير نور عالم خليل الأميني بهذه القضية وأن يدير حولها عددا من بحوثه ومقالاته التي تتصل بالجوانب المختلفة للقضية الدعوة الإسلامية بين الأمس واليوم، وهي بحوث ومقالات تتميز بالإخلاص الشديد والرؤية الواعية والمعايشة الواقعية لمشكلات الدعوة فضلاً عما عُرِفَ الكاتب ببيانه العربي المشرق، مع أنه ولد وعاش وتربى – ومازال يعيش أطال الله عمره- في شبه القارة الهندية"[بي]

قد عالج الكاتب في هذا الكتاب بنواحيها المختلفة، مثلا كيف كانت فكرة الدعوة عند السلف الصالح وأساليبهم في ممارستها، وكيف كان الدعاة في سالف الأيام وماهي التغييرات التي طرأت على الدعوة والدعاة في هذه الأيام.

[بي] الأميني، نور عالم خليل، الدعوة الإسلامية بين دروس الأمس وتحديات اليوم، (المغرب: رابطة الجامعاتالإسلامية بفاس، ط 1، 1988م) ص 5 – 6.

المسلمون في الهند بين خدعة الديمقراطية وأكذوبة العلمانية:

هـذا الكتـاب هـو مجموعـة مقـالات وأبحـاث كتبهـا المؤلـف في شـتى المناسبات التي دعت إلى كتابتها بين فينة وأخرى لتنشرها مجلة "الـداعي" علـى صفحاتها في الموضوعات التي تهم المسلمين الهنود فيما يتعلق بمعايشتهم الحياة اليوميـة في الـبلاد العلمانيـة الـتي تـواطنهم الأغلبيـة الهندوسيـة الـتي قد أضلت بعضـهم العصـبية الدينيـة عـن طريـق الأمـن والسـلام. وأصـدرته دار الصـحوة بالقاهرة – جمهورية مصر العربية في سنة 1409هـ / 1988م.

قد كتـب المؤلـف هـذه المقالات تتحـدث عـن الظـروف السـائدة والأحـوال الواقعـة في الاضـطهاد والتشـريد والإبـادة والاضـطرابات الطائفيـة الـتي كـانت تشن من قبل بعض المتطـرفين في البلاد في النصف الثاني مـن القرن العشـرين وعلى العموم لا تزال هذه الحالة تستمر يومًا فيومًا حتـى يومنـا هـذا – فالكتـاب يتحـدث عـن هـذه القضـايا وكـذلك دور المـدارس الإسـلامية في الحفـاظ علـى الهوية الإسلامية والتشخص الـديني في الهنـد وعلـى رأسها الجامعة الإسلامية دارالعلـوم، ديوبنـد، وكـذلك يسـجل الكتـاب مواقـف الحكومـة الهنديـة وسـلوك المـواطنين الهنـود الهنادكـة مـع المسـلمين، وكـل هـذا كتبـه المؤلـف في أسـلوب حماسـي وكلمـات مـؤثرة وتعـبيرات قويـة وبيـان مشـرق، فطـورًا يسـرد الوقـائع وطورًا يخـاطب الشعب المسلم وطورًا آخر يقوم في وجهة المتطرفين ويخاطبهم. يقول المؤلـف: إن هناك قضيتين تأتيان على رأس قائمة القضايا التي تهم الشعب الإسـلامي الهنـدي همـا قضـية الأحـوال الشخصـية للمسـلمين وقضـية اللغـة

الأردية وهما تستقطبان القدر الأكبر من اهتمام المسلمين، والله من وراء القصد".(لحلخ)

إن كل إنسان – حتى الصبيان – يعرف أن اللغة الأردية أصيلة في هذه البلاد وليست دخيلة طارئة، كما يزعم من يجهل أو يتجاهل تاريخ البلاد، وتاريخ تطورها الحضاري والثقافي.

ثم يسرد تاريخ تطورها ويذكر مؤشرات حدوثها ونشأتها ويثبت كلامه بأقوال المؤرخين الهنود الهنادك، فهو يقول:

إنها كغيرها من اللغات المندرسة والموجودة في العالم البشري، نشأت باعتبارها ضرورة اجتماعية ملحة، دخل المسلمون هذه الأرض تجارا أو فاتحين، وكان معظمهم فيما بعد عهد الفتح العربي لغتهم الأم هي الفارسية، فبقيت هي لغة الدواوين ولغة البلاط ولغة قصور الأمراء، إلا أن لغة أهل البلاد كانت اللغة الهندوكية، فاضطروا تحت ضغط من حاجاتهم التجارية والإدارية والتعامل مع الشعب أن يستخدموا ألفاظها، وبمرور الأيام انقطعت صلتهم تدريجيا عن أوطانهم التي نزحوا منها للهند، وأقاموا مع أهل هذا البلد صلة المصاهرة، وأهل البلد بدورهم احتاجوا إلى الاتصال بهم عن طريق الوظائف في المكاتب الحكومية والاختلاف إلى البلاط الملكي، والعمل في الجندية، وبمقتضى صلة المصاهرة والقربى، تعلم كثير منهم اللغة الفارسية، أو كثيراً من ألفاظها المتداولة في متطلبات الحياة اليومية، غير أن لغتهم الأم كانت اللغة الهندوكية، وهذا التمازج اللغوي فيما بين هؤلاء وهؤلاء خلق لغة جديدة هي اللغة الأردية.

وبذلك كانت اللغة الأردية من المعطيات الحضارية الكثيرة التي لا تحصى، والتي أتحف بها المسلمون هذه البلاد التي جعلوها داراً وقراراً.

(لحلخ) الأميني، المسلمون في الهند بين خدعة الديمقراطية وأكذوبة العلمانية، (مصر: دار الصحوة بحلوان – القاهرة، ط 1، 1988م) ص 2.

العالم الهندي الفريد الشيخ المقرئ محمد طيب:

هذا الكتاب ترجم فيه المؤلف حياة العالم الكبير الشيخ المقرئ محمد طيب القاسمي - رحمه الله - / 1315 - 1403هـ / 1897 – 1983م= الذي رأس الجامعة الإسلامية دارالعلومديوبند نحو ستين عاماً وكان يعد في حياته أكبر ناطق باسم الإسلام على المستوى العالمي، وكان يملك أهلية متفردة في شرح الإسلام وتفسيره بحيث يقبل العقل المعاصر، وكان يحتل براعة فائقة في الخطابة في موضوعات الدين والعقيدة، وكان يتمتع بشعبية دينية قلما يدانيه فيها أي من علماء عصره.

وتحدث المؤلف نور عالم خليل الأميني عن مزاياه هذه وغيرها الكثير وعن كثير من محطات حياته ومواقفه وإنجازاته في خدمة الدين والعقيدة بقلمه ولسانه وشخصيته الساحرة.

يقول المؤلف: والحق أن هذه السطور القليلة ليست ترجمة وافية له، ولكنها تعطى عنه لمحة خاطفة تصور عددا من جوانب حياته، وزوايا أعماله وتحركاته في مجالات الحياة، بما فيها رئاسته للجامعة الإسلامية دارالعلومديوبند التي شغلها عن أهلية نحو ستين عاما.

ومن مزايا هذا الكتاب أنه يتضمن تراجم كثير من الأعلام الهنود الذين ورد ذكرهم في خضم الكتاب، حيث ذكر المؤلف ترجمة كل منهم في الهامش كما أنه عرف في الهامش بكل مؤسسة ورد ذكرها في نص الكتاب، سواء أكانت من داخل الهند أو خارجها.

وبذلك فهو كتاب كثير النفع غزير المادة وقد ألّف بأسلوب علمي أدبي يستطيع الطلاب أن ينتفعوا به في استقاء أسلوب الكتابة والمواد اللغوية والتعابير المختارة.

فلسطين في انتظار صلاح دين:

يعد هذا الكتاب من أهم الكتب الصادرة بقلم الشيخ نور عالم خليل الأميني حول قضية فلسطين وأبعادها وتاريخها والأحداث التي تقع في أرض فلسطين على أيدي أبناء اليهودية منذ أن بذرت بذرة خبيثة في صورة دولة إسرائيل الظالمة الغاشمة في قلوب الفلسطينيين.

والأصل أن هذا الكتاب هو مجموعة مقالات وأبحاث كتبها الشيخ نور عالم خليل الأميني في أوقات مختلفةحول موضوع مأساة قضية فلسطين الممتدة على أكثر من ربع قرن كما يتضح من عنوانه، ويسلط الضوء على تاريخ فلسطين ومكانتها في الإسلام، وما مرت به من الوضع المؤسف تحت وطأة الاحتلال الصهيوني منذ البداية حتى تأليف الكتاب، وقد تحدث المؤلف عن الكتاب: غرضه وأهميته في المقدمة فقال:

"إن كاتب هذه السطور لايزال يهتم بالقضية الفلسطينية بشكل مباشر منذ نحو 35 عامًا على الأقل: منذ أن بدأ يكتب باللغة العربية، وجعل يكتب عنها فعلاً منذ محرم 1403هـ / أكتوبر 1982م؛ حيث ظل يكتب حول هذه القضية – التي هي القضية العربية الإسلامية الأولى لدى العالمين العربي والإسلامي

وقد أبان المؤلف في تفصيل أن المسيحيين والصهاينة، لتحميق العرب والمسلمين وذر الرماد في عيون العالم جعلوا الأمم المتحدة التي هي مستعبدة لهم منذ اليوم الأول تصدر قرارات لا تحصى ضد إسرائيل لم تعمل هي بأي منها، فلم تحاسب هي قط على رفض العمل بتلك القرارات، فضلاً عن أن تؤدب بهذا الصدد وتعاقب.

وفي جانب آخر ظل العرب رغم ضعفهم لعام 1977م مجمعين بشكل كامل على أن دولة إسرائيل غير شرعية تماما، فيجب أن تزول من فلسطين، منتظرين الفرصة التي تواتيهم غداً لمحوها من الوجود، لكن الرئيس المصري محمد أنور السادات كان أول من اخترق هذا الإجماع العربي ضد إسرائيل عندما زار الدولة الصهيونية عام 1977م ثم وقع معها اتفاقية السلام عام 1979م، ثم بادرت إلى ذلك «الأردن» التي وقعت كذلك معها الاتفاقية معترفة بالكيان الإسرائيلي، ثم نظمت أمريكا مفاوضات السلام بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية بدءاً من عام 1991م التي أسفرت عن توقيع المنظمة معها اتفاقية السلام عام 1992م.

ومنذ 1967م وحتى الآن حققت الدولة الصهيونية من إجراءات تهويد القدس، وتغيير الحقائق «التاريخية المزعومة» لصالحها 99٪، وأكبر نجاح حققتها دولة إسرائيل غير الشرعية أنها وحليفاتها: أمريكا وأوربا تمكنت من توزيع الفلسطينيين فريقين متناحرين فكريا وعلميا: فريق إسلامي تقف بجانبه أغلبية الشعب الفلسطيني والإسلامي العربي، يرى أن حلم تحرير فلسطين لا يتحقق في الواقع إلا بالمقاومة والجهاد والنضال وعلى رأسه حماس - حركة المقاومة الإسلامية - وفريق علماني لا يرتاح للدين والإسلام، ويتبنى شعارات جوفاء يعمل عميلا لأمريكا وإسرائيل وأسكرته الرغبة الجامحة في السلطة والحكم والثروة والعز الدنيوي لحد أنه أصبح أعمى وأصما وأبكما؛ فلا تهمه قضية فلسطين والمسجد الأقصى والمشردين الفلسطينيين وآلاف الشهداء، وهدر كرامة عدد لا يحصى من الفلسطينيين

ومئات الآلاف من الشباب والشيوخ والرجال والنساء، والواقعين ضحايا الإرهاب الصهيوني، وتمثله اليوم «فتح».[لخلخ]

وقد نقله المؤلف بقلمه إلى الأردية، فجاء بها كتاباً ينقطع نظيره في المكتبات الأردية في موضوعه، وهو مطبوع، ومتداول جدا في شبه القارة الهندية.

الصحابة ومكانتهم في الإسلام:

ألف الشيخ نور عالم خليل الأميني كتابًا في موضوع "الصحابة - في نظر الإسلام" وهو كتاب قيم مهم جداً يتناول فيه الشيخ عن قداسة الصحابة - ومكانتهم المرموقة ومنزلتهم الرفيعة في الشريعة الإسلامية، وجهودهم المضنية وجهادهم المثالي، وتفانيهم المحضة في نشر الدين وإعلاء كلمة الله و تبليغها إلى العالم كله، وقد بذل المؤلف مساعيه الجميلة في دراسة المصادر التي يسلط الضوء على أهميتهم البالغة ومكانتهم السامية ومنزلتهم العظيمة إلى جانب كتاب الله عز وجل وكتب الحديث النبوي وكتب السير والتراجم وكتب التاريخ وغيرها مما يتعلق بالإيفاء بالموضوع، فقد أخرجه المؤلف مبينا على الدراسة العميقة والبحث الطويل والقراءة الموسعة فجاء الكتاب في أسلوب علمي رصين وعبارات محكمة ثابتة وأفكار ثابتة مبرهنة مما يقتضيه مثل هذا الموضوع الجادّ.

وعن سبب تأليف هذا الكتاب يقول المؤلف:

"منذ زمن الصحابة وعلى عهد الخلفاء نشأت طائفة خانها التوفيق وأغواها الشيطان، فتناولتها - جماعة الصحابة - بطعنها وقدحها، ووجهت إليهم كل التهم، وتنكرت لصنيعهم وجازتهم بالإحسان سوءاً، وظلت هذه الطائفة عبر التاريخ الإسلامي تبيض وتفرخ وتعشش، فصارت كثيرة السواد، وتوزعت بين

[لخلخ] المصدر نفسه، ص15.

فرق لا تعدّ، غير أن الأمة الإسلامية حسبتها نفاية أو ثمالة لا يعتد بها ولا يلتفت إليها، وظلت هي بمعتقداتها المتصادمة مع العقائد الإسلامية الصحيحة، وصميم تعاليم الإسلام، منعزلة عن سواد الأمة الإسلامية، وجمهور أبناء الإسلام، وظلت – ولله الحمد – موضع التهم والرزيّة من الأمة الإسلامية، ومعروفة بعدائها للصحابة، واعتقادها بتحريف القرآن، ومتغنية بمجد أئمتها الخياليين، وأنبيائها المستقلين، ومنفردة بأحاديثها، وأخبارها وآثارها وحتى مساجدها ومصلياتها وصلواتها، وآذانها، وشرائعها وفقهها وجميع أحكامها في الحياة والموت... وبالإيجاز أفردتها الأمة إفراد البعير المجرب، وما ظنتها من معظم الأمة، على ذلك ففرغت من أمرها، وحسمت قضيتها، وقررت أن لا تبالي بها في قليل أو كثير"[برلخ]

بعد ما درس المؤلف موضوع الصحابة في كتابه دراسة شاملة، توصل إلى نتيجة واضحة مشرقة تؤمن بها الأمة في شأن الصحابة رضي الله عنه، ولخصه بقول الذي ختم به كتابه:

"وبعد فإن قبول هذه الصورة المشوهة للصحابة يعنى رفع الاعتماد على الكتاب والسنة وجميع الشرائع والأحكام الإسلامية؛ لأنهم هم الذين نقلوها إليها فإذا كانوا خونة غادرين، عبيدي الأهواء، فكيف يرجى أنهم نقلوها سالمة غير مخدوشة وكاملة غير منقوصة، ثم إنها إساءة الظن بتربية النبي صلى الله عليه وسلم كما أسلفنا، وبتعليم الإسلام وهداية القرآن وتكذيب للقرآن ورد للإسلام وتغليط للتاريخ وسوء الظن للغاية بصلاحية الإنسان للتغير، والتكيف مع الخير والتفاعل مع الصلاح والاستجابة لعوامل الإعداد والبناء والانسجام مع تربية الميول والرغبات والاتجاهات، الأمر الذي تشهد به الكتب

[برلخ] الأميني، نور عالم خليل، الصحابة ومكانتهم في الإسلام (مصر: دار الصحوة بحلوان، القاهرة، ط 1، 1989م) ص 4.

السماوية – والقرآن الذي يهيمن عليها – ووثائق التاريخ البشرى والتاريخ الإسلامي بالذات.(ترلخ)

إسهاماته في الترجمة والتعريب:

الشيخ نور عالم الأميني يعد بحق من المترجمين القديرين في العصر المعاصر، ويشكل عموداً شامخاً في حقل الترجمة العربية والأردية: منهما وإليهما على حد سواء، فقد قام بتعريب وترجمة نحو 35 كتابا بالأردية إلى اللغة العربية الطريفة لكبار الكتاب والعلماء والمفكرين في شبه القارة الهندية، أمثال:

1. سماحة الشيخ أبي الحسن الندوي، فقد ترجم من كتبه: 1 – "التفسير السياسي للإسلام" 2 – و"أحاديث صريحة في باكستان" 3 – و"الداعية الكبير الشيخ محمد إلياس الكاندهلوي".
2. فضيلة الشيخ محمد منظور النعماني، فقد قام بتعريب كتابين له، 1 – "دعايات مكثفة ضد الشيخ محمد بن عبد الوهاب"، 2 – ومعظم أجزاء كتاب "الثورة الإيرانية في ميزان الإسلام".
3. سماحة الشيخ أشرف على التهانوي، فترجم من كتبه: 1 – "لآلي منثورة في التعبيرات الحكيمة عن قضايا الدين والأخلاق والاجتماع" 2 – و"الإسلام والعقلانية".
4. فضيلة الشيخ المحدث شيخ الإسلام حسين أحمد المدني، فقد تناول بالترجمة لكتبه: 1 – "بحوث في الدعوة والفكر الإسلامي"، 2 – "الحالة التعليمية في الهند فيما قبل عهد الاستعمار الإنجليزي وفيما بعده".

(ترلخ) المصدر نفسه، ص 165 – 166.

5. صاحب الفضيلة حفيد الإمام النانوتوي المقرئ محمد طيب القاسمي، فقد ترجم من كتبه: 1 - "علماء ديوبند واتجاهم الديني ومزاجهم المذهبي".
6. الشيخ أمين أحسن الإصلاحي – رحمهم الله رحمة واسعة –، فقد ترجم من كتبه بالاشتراك مع الدكتور سعيد الرحمن الأعظمي: 1 - "الدعوة الإسلامية: قضايا ومشكلات".
7. سماحة المفتي تقي العثماني الباكستاني – حفظه الله ورعاه –، فقد ترجم من كتبه: 1 - "ما هي النصرانية؟" 2 - و"سيدنا معاوية رضي الله عنه في ضوء الوثائق الإسلامية والحقائق التاريخية".
8. الدكتور خورشيد أحمد، قام بتعريب كتاب له 1 - "الاشتراكية والإسلام" بالاشتراك مع الدكتور سعيد الرحمن الأعظمي.
9. الشيخ غازي أحمد وكرشن لال سابقا فقد قام بترجمة كتاب له 1 - "مأساة شاب هندوسي اعتنق الإسلام".

كما ترجم عددا ضخما من مقالات العلماء الكبار الهنود إلى العربية ونشرتها بعض المجلات العربية الصادرة في الهند وخارجها، فضلا عما نقل من مقالاته العربية السياسية والاجتماعية إلى الأردية ونشرتها الصحف والجرائد المختلفة وبالتالي أعيد طبع أكثرها مؤخرا في سلسلة المقالات التي جمعت ونشرت في قالب الكتاب بعد التعديلات البسيطة على حسب متطلبات العصر ومقتضيات المقام أو قام بترجمتها أحد من تلاميذه على إيمائه وثم أعاد عليها الأستاذ النظر العميق بالحذف والزيادة حتى جعلها في أسلوبه المتميز، المملوء بالروعة والابتكار مما أصبح يتلاشى فيها لون الترجمة ولا تبوح برائحتها وبل يتخيل إلى النفس أنها الأصل المكتوب وليست الترجمة، مثلما

نجد في الكتب التالية: "الصحابة ومكانتهم في الإسلام" (صحابۂ رسول " اسلام کی نظر میں)، والكتاب: "فلسطين في انتظار صلاح دين" النسخة الأردية باسم (فلسطين کسی صلاح الدين کے انتظار ميں)، و"الحرب الصليبية الصهيونية المعاصرة ضد العالم الإسلامي: حقائق ودلائل وشواهد وإحصائيات وأرقام" (عالم اسلام کے خلاف موجودہ صلیبی صہیونی جنگ: حقائق، دلائل وشواہد اور اعداد وشمار) و"الهجوم الشامل المعاصر من قبل القوى المحاربة للإسلام على الإسلام والمسلمين والدول الإسلامية: هل الإسلام ينهزم اليوم ؟" (اسلام دشمن طاقتوں کی اسلام ، مسلمانوں اور مسلم ملکوں پر ہمہ گیر حالیہ یلغار : کیا اسلام پسپا ہورہاہے ؟)، و"أحياء بعد الموت" (پسِ مرگ زندہ)، الكتابان الأولان بكاملهما ترجمة أردية من العربية وأما الثلاثة الأخيرة فهي تحتوي على المقالات المترجمة من العربية التي كتبها الأستاذ بقلمه النابض بالحيوية والتدفق، كما تتضمن بعض المقالات الأردية التي كتبها حينا لآخر في شتى المواضيع الإسلامية والأدبية وحول الأوضاع السياسية الإقليمية والعالمية وبالأخص الظروف السائدة على الوطن العربي وتفعيلات القوى المضادة للإسلام والمسلمين وتخطيطاتها ضد الإسلام والمسلمين والدول العربية، للنشر في الصحف والمجلات الأردية وبمناسبة موضوع الكتاب ناسبه أن يدرج فيه، وهذه الكتب ماعدا الكتب التي قام الأستاذ بترجمتها من تأليفات أخرى للعلماء المذكورين أعلاه.

ومن جانب آخر ظهر بقلم الأستاذ نور عالم الأميني عدد كبير من التعريبات والترجمات – لا يقل من مأتين مقالة – لمقالات العلماء والدعاة والباحثين ونشرتها بعض المجلات العربية والأردية الصادرة من الهند وخارجها، أمثال: جريدة "الكفاح" ومجلة "الداعي" ومجلة "البعث الإسلامي"

وجريدة "الرائد" بالهند ومجلة "الدعوة" الرياضية ومجلة "الفيصل" ومجلة "الحرس الوطني" السعوديتين وجريدة "رابطة العالم الإسلامي" بمكة المكرمة ومن المجلات والصحف الأردية في الهند وباكستان مجلة "دارالعلوم" و"ترجمان دارالعلوم" و"ترجمان ديوبند" ومجلة "الحق" وصحيفة يومية "راشتريه سهارا" وأسبوعية "عالمي سهارا" و"سه روزة دعوت" وصحيفة يومية "منصف" و"انقلاب" و"آزاد هند" و"أردو تائمز" وغيرها من المجلات والصحف التي تصدر بالهند.

خاتمة البحث:

لاحظنا من خلال دراسة أعمال الأستاذ نور عالم خليل الأميني وجهوده عن طريق التدريس والصحافة أنه يُعدّ أسطونا من أساطين اللغة العربية وآدابها في شبه القارة الهندية بأسرها، ويُعتبر شخصية فذة من نوعها في الكتابة والترجمة والتأليف بالعربية المحكمة، السلسلة الرصينة، ويتجذر في نفسه الحب الجم والغيرة الشديدة للغة العربية وشعبها ويُعرف بين الأوساط العلمية والأدبية بغزارة علمه ووفرة معلوماته وطول باعه في الدراسات الإسلامية وتوسع ثقافته وطول تجاربه وامتداد معايشته باللغة والأدب وكثرة كتاباته وشدة اهتمامه بلغة الضاد وتدريسها لجيل يتخرج متمكنا منها، متضلعا فيها عارفا بأساليبها الشتى وطرق بيانها الواضحة المختلفة وجامعا بين التعبير العبق عما يجيش بالقلوب والخواطر بالعربية الرصينة، المحكمة والقوالب البديعة المختارة والطريقة المبتكرة الأخاذة، مع الاهتمام الزائد بالقواعد اللغوية والإملائية، وهذا كله من حيث يتمهر فيه المتلقي والطالب من خلال حرص الأميني على تعليم اللغة العربية وآدابها وتدريسها بطريقة مبدعة وأسلوب سهل، جذاب، مع التركيز الخاص على انتقاء التعابير المختارة، المستحسنة ومراعاة القواعد النحوية والصرفية، والخلو عن الأخطاء

الإملائية والكتابية مع الإشارة إلى علامات الترقيم ومؤشرات الكتابة الأدبية ذات الجدة والطرافة على نمط الأسس الثابتة في اللغة والأدب والمناهج المتبعة لدى الأدباء والباحثين للغة العربية وآدابها.

المصادر والمراجع:

- الأميني، نور عالم خليل، مفتاح العربية، الجزء الثاني، (الهند: مكتبة دارالعلومديوبند، ط 1، 1998).
- الأميني، نور عالم خليل، متى تكون الكتابات مؤثرة، (الهند: مؤسسة العلم والأدب، ديوبند، ط1، 2015م).
- الأميني، نور عالم خليل، مجتمعاتنا المعاصرة والطريق إلى الإسلام، (القاهرة: دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1988م).
- الأميني، المسلمون في الهند بين خدعة الديمقراطية وأكذوبة العلمانية، (مصر: دار الصحوة بحلوان – القاهرة، ط 1، 1988م).
- الأميني، نور عالم خليل، الصحابة ومكانتهم في الإسلام (مصر: دار الصحوة بحلوان، القاهرة، ط 1، 1989م).
- الأميني، نور عالم خليل، الدعوة الإسلامية بين دروس الأمس وتحديات اليوم، (المغرب: رابطة الجامعاتالإسلامية بفاس، ط 1، 1988م)
- الأميني، نور عالم خليل، مجلة "الداعي"، العدد 1، السنة 19، محرم 1416 هـ = يونيو 1995 م.



المقامات الحريريّة وترجمتها إلى اللّغة البنغاليّة مع إشارة خاصّة إلى ترجمة مولانا أحمد ميمون

شاهجهان علي [*]

alishahjahan617@gmail.com

ملخّص البحث:

المقامة فنّ شهير وشائق من الفنون الأدب العربي، نشأت في أواسط العصر العبّاسي على يد بديع الزمان الهمذانيّ، واشتهرت على يد أبي محمّد القاسم الحريريّ. وكانت في ذلك العصر بمنزلة القصّة القصيرة. فأثّرت المقامات الحريريّة تأثيرا كبيرا وعرفت في جميع العالم، وترجمت إلى لغات أجنبية عدّة، ووصلت المقامة إلى الهند وترجمت إلى لغات هنديّة عدّة منها اللغة البنغاليّة. وفي بحثي هذا ذكرت عن جهود علماء البنغال في ترجمة مقامات الحريري إلي اللّغة البنغاليّة، خاصّة ترجمة مولانا أحمد ميمون ومناهجه وأساليبه في الترجمة والتشريح.

الكلمات المفتاحيّة:- أحمد ميمون، اللّغة البنغاليّة، الترجمة، الحريري، المقامة، المنهج.

التمهيد:

المقامة هو فنّ أدبيّ نثريّ، وهو من أقدم الفنون الأدبيّة ظهرت في أواسط العصر العبّاسي. والمقامة فنّ رائع شائق بمنزلة القصّة القصيرة في ذلك العصر، وهي ثمرة التيّارَين في الأدب العربيّ، الأول- تيّار أدب الحرمان

[*] باحث في الدكتوراه، قسم اللغة العربيّة، جامعة غور بنغا، مالدة، بنغال الغربيّة، الهند.

والتسوّل الذي انتشر في القرن الرابع للهجرة، والثّاني- تيّار أدب الصنعة الّذي بلغ به المترسّلون مبلغا بعيدا من التأنّق والتعقيد.[1] نستطيع أنْ نقول إنّ المقامة بمعناها الاصطلاحيّ أو بشكلها الفنّي المعروف لم تتحقّق إلا على يد بديع الزمان الهمذانيّ، كما نستطيع أنْ نقول إنّ بديع الزمان لم يكن متأثّرا حين أنشأ هذه المقامات بأحد من الكتّاب الّذين سبقوه، وإنّما كان متأثّرا بواقع الحياة العامّة.[2] وقال الدكتور زكي مبارك إنّ مقامات بديع الزمان مشتقّة من أحاديث ابن دريد.[3]

كتب بديع الزمان الهمذانيّ أربعمائة مقامة، وأثّرت مقاماته تأثيراً كبيراً على القرّاء وعامّة النّاس. فسلك عديد من الكتّاب على مسلكه، وكتبوا مقامات على مناهج مختلفة، من أشهرهم الحريريّ، وابن الأشتركوني، والزمخشري، وجلال الدّين السيوطي، وزين الدّين بن صقيل الجزريّ وغيرهم. واشتهرت هذه المقامات؛ أي القصص القصيرة الشيّقة وطار صيتها إلى أنحاء العالم خاصّة مقامات الحريريّ. وترجمت مقامات الحريري إلى لغات أجنبيّة عدّة وكذلك وصلت إلى الهند، وأثّرت على الهنود فترجم علماء الهند المقامات الحريريّة وشرحوها إلى لغات هنديّة عدّة، منها الأرديّة والبنغاليّة، حتى قلّده باقر المدراسي وكتب مقامات، ثمّ أبو بكر بن محسن باعبود وكتب خمسين مقامة. سأركّز في مقالتي هذه على المقامات الحريريّة وترجمتها إلى اللّغة البنغاليّة. وسأذكر عن عدد الترجمة للمقامات الحريريّة وشرحها باللّغة البنغاليّة مع إشارة خاصّة إلى ترجمة مولانا أحمد ميمون ومناهجه في الترجمة والتشريح.

---

[1] الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: العصر القديم، ص-616 . فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ج2، ص- 413

[2] الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: العصر القديم، ص- 618

[3] فروخ، عمر، تاريخ الأدب العربي، ج2، ص- 413

معنى المقامة لغةً واصطلاحًا:

المقامات جمع المقامة معناه لغةً – موضع القدمين، والمجلس، والجماعة من الناس، والخطبة أو العظة ونحوها، وقصة قصيرة مسجوعة تشمل على عظة أو ملحة كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم[4]. وقال ابن منظور في "لسان العرب" المَقام– موضع القدمين، والمُقام – الموضع الّذي تقيم فيه، والمُقامة بالضّم الإقامة، والمَقامة بالفتح المجلس والجماعة من النّاس[5]. وقال أحمد حسن الزيّات – كثر استعمال هذا اللفظ حتى سمّوا الجالسين في المقام مقامة كما سمّوهم مجلسًا إلى أن قيل لما يقام من خطبة أو عظة وما أشبهها مقامة أو مجلس[6]. وفي الاصطلاح- المقامة حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تشمل على عظة أو ملحة[7]. وقال الدكتور شوقي ضيف " أنّ المقامة حديث قصصيٌّ قصير يصوّر كيف يحتال أديب متسول على سامعيه بسجعه وأساليبه الرشيقة"[8]. وقال مارون عبود "هي قصّة قصيرة يرويها واحد دائما، كما أنّ بطلها واحد، وهذا البطل شحّاذ كثير الحيل، تارةً يتعامى وطورًا يلبس جبّة الواعظ وحلّة العالم، والعقدة فيها من طراز واحد؛ أي إنّ الراوية يعرف أنّ البطل محتال كذّاب فيما يدّعي[9]. وقال المعلّم بطرس البستانيّ " المقامات أقاصيص خياليّة مختلفة الأغراض والموضوعات، فمنها الأدبيّة ومنها العلميّة

[4] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص- 768
[5] . ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص-498
[6] . الزيات، أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، ص- 292
[7] . المصدر نفسه، ص- 292
[8] . شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: عصر الدول الإمارات مصر، ص-442
[9] . مارون عبود، تاريخ العرب، ص- 234

ومنها الدينيّة ومنها الاجتماعيّة أو الخلقيّة ومنها المجونيّة، وفيها سخر شديد ونقد لاذع، وفيها ضروب من التخابث والاختيال للتكسّب والتعيّش وفيها صورة متلوّنة لطبائع المجتمع وعاداته"[10].

نشأ فنّ المقامة في الأدب العربيّ في وسط العصر العباسيّ. قد اختلف العلماء في مخترع هذا الفنّ. فيرى بعض العلماء أنّ مبتكرها هو ابن دريد، ويرى الآخرون أنّ فضل التقدّم في وضع المقامات للإمام اللّغويّ أبي الحسين أحمد بن فارس لأنّه كتب رسائل اقتبس العلماء منها نسقة وعليه اشتغل بديع الزمان[11]. ويرى كثير من العلماء أن مبتكرها بديع الزمان الهمذانيّ[12]. وقال ابن قتيبة " إنّ فنّ المقامة نشأ تدريجاً من رواية القصص والأخبار، وأنّ للبديع الهمذانيّ فضل تنظيمها، ووضعها في شكلها الفنّي الخاصّ، فهي لذلك نسب إليه" [13].
وقال الحريريّ في مقدّمة مقاماته " هذا مع اعترافي بأنّ البديع رحمه الله سبّاق غايات وصاحب آيات، وأن المتصدّي بعده لإنشاء مقامة ولو أوتي ببلاغة قدامة لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته". [14]

نبذة عن الحريري ومقاماته:-

هو أبو محمّد القاسم بن علي البصري المعروف بالحريريّ هو عربيّ صميم من بني حرام. وهو كاتب وشاعر وأديب شهير من العصر العبّاسيّ. ولد

---

[10]. البستاني، بطرس، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص- 379
[11]. الخوري، أنيس، تطور الأساليب النثرية، ج1، ص-376
[12]. الزيات، أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، ص- 292 . الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: الأدب القديم، ص-616-618
[13]. الخوري، أنيس، تطور الأساليب النثرية، ج1، ص-378
[14]. المقامات الحريرية مع حاشية إدريس الكاندهلوي، ص-38

في قرية "مشان" من ضواحي البصرة سنة 446 للهجرة[15] وكان في أوّل أمره يبيع الحرير أو يصنعه فلُقّب بالحريريّ وعُرف به[16] نشأ في البصرة، وتأدّب على علمائها، واتّصل بعليّ بن فضل المجاشعي، قرأ عليه العربيّة، ودروس الفقه على أبي اسحاق الشيرازيّ، وشغف بالعلم فنبغ في اللّغة والأدب والشعر والنحو، وارتفعت منزلته وانتشرت شهرته حتى يقصده العلماء والأدباء وصار أحد أئمّة عصره في علوم اللّغة. تقلّب الحريريّ في وظائف الدولة وعمل في مناصب مختلفة في عهد الخليفة المستظهر. ولمّا توفي الخليفة ترك الحريريّ بغداد ورجع إلى البصرة فعيّن فيها "صاحب الخبر" أي ما يشبه صاحب مصلحة "الاستعلامات"، وظلّ في هذا المنصب إلى أن توفي سنة 516 للهجرة[14].

خلال حياته لقد ألّف الحريريّ كتبًا عديدةً وخلّف لنا آثارًا قيمة مختلفةً، من أشهرها – المقامات الحريريّة، ودرّة الغوّاص في أوهام الخواصّ، وكتاب ملحة الإعراب، وديوان رسائله، ومجموعة أشعاره.

تعدّ المقامات الحريريّة من أشهر إنتاجه الأدبيّ وأجوده، ونال شهرة عظيمة وطار صيته في كل العالم لهذه المقامات الّتي ألّفها بحكم الخليفة المستظهر. كتب خمسين مقامة على منوال البديع، وجعل بطلها أبا زيد السروجيّ وأسند روايتها إلى حارث بن همّام.[18]

دراسة المقامة في الهند:-

---

15. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: الأدب القديم، ص-636
16. الزيات، أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، ص-178
14. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي: الأدب القديم، ص-637
18. الزيات، أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، ص-178

أثّر فنّ المقامة على الهنود خاصّة المقامات الحريريّة، فقد قرأوها وترجموها وشرحوها وتأثّروا بها، وكتبوا مقامات على منوال الحريري، منهم

1- الشيخ الفاضل العلاّمة باقر بن مرتضى الشافعي المدراسي، برع في معرفة النحو والصرف واللّغة والكلام والتوحيد والعقائد. فقلّد الحريريّ ونظم عشر قصائد على غرار المعلقات وكتب مقامات على منهج الحريري[19].

2- أبو بكر بن محسن باعبود العلويّ السورتيّ كتب "المقامات الهنديّة " فيها خمسون مقامة، وأسند روايتها إلى الناصر بن الفتاح و جعل بطلها أبا الظفر الهنديّ. كبتها سنة 1129 للهجرة[20].

3- محمد سليم بن عبد الله كتب مقامات، ويتناول في مقاماته القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة والأدبيّة[21].

تأثير المقامات الحريريّة على الهنود وترجمتها وشرحها:-

إن مقامات الحريري اتّخذت مقامًا مرموقًا في الأدب العربيّ في شبه القارّة الهنديّة، وأثّرت عليهم كما ذكرت من قبل مع أن مقامة الهمدانيّ لم تحظ بكبير اهتمام في الأدب العربيّ في شبه القارّة الهنديّة، وكذلك مقامات الزمخشري ومقامات السيوطي لم يهتمّ بها الهنود. وظهرت شدّة تأثّر الهنود

19. الحسني، عبد الحي، الثقافة الإسلامية في الهند، ص- 49. الحسني، عبد الحي، نزهة الخواطر، ج7، ص-931

20. الحسني، عبد الحي، نزهة الخواطر، ج6، ص- 684

21. الندوي، د. معراج أحمد، المقامة الهندية بين الحديث والقديم، مقالة منشورة في- www.qalamrsas.com

واهتمامهم على المقامات الحريريّة بكتابة المقامات على منهجها وترجماتها وشروحها وحواشيها، منها شرح الشيخ فضل الله السرهنديّ بالفارسيّ، وشرح للمولوي أوحد الدّين العثمانيّ البلغراميّ، وشرح للمولوي روشن علي الجونفوري، وشرح بالفارسيّ للمفتي إسماعيل بن وجيه الدّين المراد آبادي، شرح لراجه إمداد علي خان الكنتوري، وشرح بالعربيّ للقاضي نجف علي بن عظيم الدّين الجهجريّ، وترجمة بالفارسي للمولوي محمد حسين بن نجم الدّين المدراسي، وحاشية مولانا إدريس الكاندهلوي وغيرها.[بربر]

ترجمة المقامات الحريريّة إلى اللغة البنغاليّة:-

يتّضح لنا فيما ذكرنا أعلاه أن المقامة فنّ يختلط فيه العنصر القصصيّ بالملح الأدبيّة والفكاهة والطرائف والمواعظ والنصائح فيما يجعله فنًا ملونًا تتعدّد نقوشه وتتلوّن نفائسه مهما اعترض عليه بعض المعترضين. وأنّ مقامات الحريري أكثر تأثيرا على قرّاء الهند ومعلّميها ومتعلّميها بالنسبة إلى مقامات البديع والزمخشري والسيوطي وغيرهم، وذلك لأسباب متعدّدة منها أنّ الهمذانيّ توفّي قبل تأسيس المدارس الدينيّة ووضع مناهجها في شبه القارّة الهنديّة، وكان شيعي المذهب، ولذلك لم يقبلها أهالي الهنود فوق الخلاف المذهبيّ وكذلك الزمخشريّ لم تنل مقاماته أيضًا حظًّا في شبه القارّة الهنديّة. وجملة القول إنّ المقامات الحريريّة نالت حظًّا واسعًا في شبه القارّة الهنديّة، وأدخلت في المناهج الدراسيّة للمدارس الدينيّة الإسلاميّة، وجعلت تدرس بالاهتمام في مستوى الصفوف. وتأثّر المعلّمون والمتعلّمون بها وازداد اهتمامهم بها، حتى جعلوا يترجمونها بلغتهم الأمّ، وكذلك في البنغال كانت تدرس المقامات الحريريّة في مدارسها، ولما طالعها معلّمو بنغال ودرس

---

22. الحسني، عبد الحي، الثقافة الإسلامية في الهند، ص-57

متعلّموها فتأثّروا بغزيرة ألفاظها وغرر بيانها ومحاسن بلاغتها وكنايتها ولطائفها الأدبيّة والأحاجيها النحويّة وغيرها بخصائصها الشائقة، كما ذكر الحريريّ عن خصائصها في مقدمّة مقاماته "خمسين مقامةً على جدّ القول وهزله، ورقيق اللّفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره إلى ما وشّحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات ورصّعته فيها بالأمثال العربيّة واللطائف الأدبيّة والأحاجي النحويّة والفتاوى اللغويّة والرسائل المبتكرة والخطب المحبرة والمواعظ المبكيّة والأضاحيك الملهيّة"[23] ولكن واجهوا مشاكل عديدةً في ترجمة الألفاظ الصعبة وغرائبها وفهم معانيها ومرادها، فبدأوا يترجمون المقامات ويشرحوها بلغتهم الأمّ. في البداية كان يكتب الطلاّب والطالبات معاني الألفاظ وشرحها وتحقيقها في الفصل حين يدرسّهم الأستاذ. ثم ترجموها إلى لغتهم الأمّ؛ أي اللّغة البنغاليّة. لم أستطع أن أصل إلى معلومة أول من ترجم مقامات الحريري إلى اللّغة البنغاليّة، ولكن الآن توجد في السوق عديدة من المترجمات للمقامات الحريريّة إلى اللّغة البنغاليّة، منها ترجمة مولانا أحمد ميمون وترجمة مولانا محمد عبد العليم وترجمة الدكتور محمد فضل الرحمن وغيرها. وهنا سأكتفي بالحديث عن ترجمة مولانا أحمد ميمون –

ترجمة المقامات الحريريّة إلى اللغة البنغاليّة لمولانا أحمد ميمون:-

ترجمة المقامات الحريريّة لمولانا أحمد ميمون هي أهمّ وأشهر المترجمات للمقامات الحريريّة إلى اللّغة البنغاليّة ومقبولة لدى القرّاء البنغاليين، وذلك لخصائصها الأساسيّة وأساليبها الترجميّة وتحقيقها وشروحها اللغويّة والبلاغيّة. ومولانا أحمد ميمون هو أستاذ الحديث في

[23] المقامات الحريرية مع حاشية عبد الرحمن النجدي، ص- 12

الجامعة الشرعية، ماليباغ، دكا، بنغلاديش[24]. ترجم عديدًا من الكتب العربيّة إلى البنغاليّة، من أشهرها ترجمة المقامات الحريريّة. قد ذكر عن خلفيّة ترجمة مقامات الحريريّ في مقدّمة كتابه وقال- كان يدرّس مقامات الحريري منذ سنين، وفي الفصل كان يترجم ويشرح معاني الألفاظ فيكتب تلاميذه معاني الألفاظ وشروحها وترجمتها ويحفظوها. وبعد سنوات لما انتشرت تلك الترجمة المكتوبة في الصف بين الطلاب والطالبات والقرّاء فطلبوا من مولانا أحمد ميمون أن يترجم ويشرح المقامات الحريريّة كما كان يفعل في الفصل وينشر ككتاب. فأجاب لدعوتهم وبدأ يترجم ويشرح حتى ترجم وشرح عشر مقامات[25]؛ أي المقامة الصنعانيّة، والمقامة الحلوانيّة، والمقامة الديناريّة، والمقامة الدمياطيّة، والمقامة الكوفيّة، والمقامة المراغيّة، والمقامة البرقعيديّة، والمقامة المعريّة، والمقامة الإسكندريّة، والمقامة الرحبيّة. ولم يترجم جميع المقامات لأنّ هذه المقامات العشرة تُدرس فقط في المدارس وأضاف بها مقدّمةً طويلةً، ذكر فيها عن علم الأدب خاصّة الأدب العربيّ، ثم ذكر عن تاريخ الأدب العربيّ من العصر الجاهليّ حتى العصر الحديث مختصراً، ثم شرح معنى المقامة لغةً واصطلاحًا، وعن نشأتها وتطوّرها، ثم ذكر أراء العلماء فيها والاعتراضات عليها. وذكر فيها أيضا عن حياة أبي محمد القاسم الحريريّ وبديع الزمان الهمذاني.[26]

ذكر المترجم والشارح مولانا أحمد ميمون في كتابه عن خلفيّة تأليف المقامة للحريريّ وأورد في صددها روايات شتّى، مثل رواية ابن القيّوم الجوزيّة أنّه قال – " كتب الحريريّ أوّلا المقامة الحرميّة، ثم قدّمها في خدمة شرف الدّين أبو نصر أنوشروان بن خالد وزير الخليفة العبّاسيّ المسترشد بالله. ففرح

[24] الحريري، أبو محمد القاسم، المقامات الحريرية، ترجمة: مولانا أحمد ميمون، مقدمة الكتاب .
[25] الحريري، أبو محمد القاسم، المقامات الحريرية، ترجمة: مولانا أحمد ميمون، مقدمة الكتاب.
[26] المصدر نفسه، ص- 11-35

جدًّا، وأمر بتأليفها"[27] ثم ذكر رواية ابن خليكان- أنّه وجد في القاهرة نسخةً للمقامات الحريريّة سنة 656 للهجرة، الّتي كتبها الحريريّ بنفسه. ومكتوب فيها أنّه كتبها لجلال الدّين عميد الدّولة أبو علي الحسن بن أبي العز وزير الخليفة المسترشد بالله.[28] ثم ذكر رواية أخرى، وهي أنّ الحريريّ كتب مقاماته في البصرة، ثم أصعد إلى بغداد وعرضها على الأدباء هناك، وكانت أربعين مقامة، فاستحسنوها وتداولوها، واتّهمه بعض حسَدته بأنها ليست من عمله، وقالوا: إن كنتَ صادقًا في أنّها من عملك، فلتصنع مقامة جديدة، فلم يفتح الله عليه بشيء، فعاد إلى البصرة كئيبًا أسفًا، والناس يتحدّثون عنه، ويقعون فيه، وغاب بها حقبة من الزمن، ثم رجع وقد صنع عشر مقامات جديدةً، فحينئذ سلّموا له واعترفوا بفضله.[29] ثم ذكر مولانا أحمد ميمون عن رواية مقامات الحريريّ وبطلها. وقال إنّ الحريريّ أسند رواية مقاماته إلى الحارث بن همّام، وجعل بطلها أبا زيد السروجي. شخصيّة الحارث بن همام خياليّة ليست بحقيقة، وأراد الحريريّ به نفسه، وجعله الاسم المستعار له. وسبب اختيار هذين الاسمين هو قول النبيّ صلّى الله عليه وسلّم: تسمّوا باسماء الأنبياء، وأحبّ الأسماء إلى الله عبد الله وعبد الرحمن، وأصدقها حارث وهمّام.[30]

ثم ألقى الضوء على منزلة المقامات الحريريّة في الأدب العربيّ وأهميّتها في ضوء أقوال العلماء. كقول العلاّمة الزمخشري –

أقسم بالله وآياته	ومشعر الحجّ وميقاته
إنّ الحريريَّ حريٌّ بأن	تكتب بالتبر مقاماته

[27] المصدر نفسه، ص- 38

[28] المصدر نفسه، ص- 38

[29] المصدر نفسه، ص- 38. ضيف، شوقي، المقامة، ص- 47

[30] الحريري، أبو محمد القاسم، المقامات الحريرية، ترجمة: مولانا أحمد ميمون، ص- 41

معجزة تعجز كلّ الورى ولو سرَوْ في ضوء مشكاته[31]

وقول محمد بن أبي القاسم بن علي-

كتاب مقامات الحريريّ آيةٌ وصاحبه أبدى به كلّ معجز
وأوضح برهان الأئمّة ناضرًا غوامضه أعجب به من مبرّز
فليس على منواله نسج ناسجٍ وناهيك من سحر حلال مجوّز
أراه حريرا والحريريّ حاكه وطرّزه الشيخ الإمام المطرّزي[32]

وقول أبي الفتح ناصر بن عبد السيد المطرّزي- " إنّي لم أر في كتب العربيّة والأدب، ولا في تصانيف العجم والعرب، كتابًا أحسن تأليفًا وأعجب تصنيفًا وأغرب ترصيفًا وأشمل للعجائب العربيّة، وأجمع للغرائب الأدبيّة، من المقامات الّتي أنشأها الحريريّ إنشاء فاخر وكتاب باهر، وتصنيف عجيب معجز، نعم كتاب بديع، له قدر رفيع قد تمّت حسناته، ودلّت على الإعجاز آياته".[33]

وبالعكس ذكر الشارح والمترجم مولانا أحمد ميمون في مقدمة كتابه أقوال النقّاد الذين انتقدوا المقامات الحريريّة. في هذا الصّدد أورد قول علي بن بسّام الشنتريني- " إنّ الحريريّ أورد اللّغات الوعرة، وأظهر المعاني العسرة، وإنّه وضح كريم الطريقين لا بكثير يملّ، ولا بوجيز يقلّ".[34] وقول أحمد حسن الزيّات- " ينتقدها أدباء الفرنج في قصرها، ووحدة مغزاها، وأن المؤلّف لم يُعن فيها بتصوير الحكايات على نحو ما ألّفه الفرنج واليونان قديمًا، وإنّما صرف همّه إلى تحسين اللّفظ

---

31 المصدر نفسه، ص- 45
32 المصدر نفسه، ص- 45
33 المصدر نفسه، ص- 45
34 المصدر نفسه، ص- 46

وتزيينه. أدباء العرب يقولون إنّها تكاد لا تخرج عن خيال متكرّر في صور مختلفة، وإن إنشاءها تكلّفا لا تسمح به طبيعة البدوي اللّذي قيلت على لسان."[35] وفي آخر المقدمة ذكر أهمّ كتب الشرح للمقامات الحريريّة يصل عددها إلى ثلاثة وأربعين.

مناهجه وأساليبه في الترجمة والشرح:-

1. ترجم مولانا أحمد ميمون مقامات الحريريّ ترجمةً سهلةً عذبةً. وفي بعض الأحيان استعمل الألفاظ الصّعبة البنغاليّة لا يُفهم معناها إلاّ بالمعاجم. وفي الأماكن الّتي فيها تعقيد في المعاني ذكر في القوسين شرحها ومرادها.

2. من أهمّ وأشهر أسلوب هذه الترجمة هو شرح معاني الألفاظ وتحقيقها. إنّه شرح جميع الألفاظ لغويًّا ومعنويًّا وحقّقها صرفًا ونحويًّا. فإنْ كان اللّفظ اسمًا فذكر واحده (إن كان جمعا) وجمعه (إن كان واحدا) وذكر مادّة اللّفظ ومعانيها الموضوعيّة والمستعملة، ثم ذكر مرادفه وضدّه. وإن كان اللّفظ فعلا فذكر صيغته وبحثه وبابه ومصدره ومادّته وجنسه ثم معناه ومرادفه وضدّه. وفي جميع الألفاظ إذا ذكر معانيها استدلّ بالآيات القرآنيّة أو الأحاديث النّبويّة، أي إنّه ذكر الآية والحديث التي فيها استعمل ذلك اللّفظ، وفي أيّ معنى استعمل فيها.

3. شرح الجُمل الصّعبة شرحًا وافيًا حتى يُفهم معناها ومرادها.

---

[35] المصدر نفسه، ص- 46. الزيات، أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، ص- 179

4. ومن أهمّ وأشهر منهج هذه الترجمة هو شرح بلاغي. إنّه ذكر في آخر كلّ قطعة الجُمل الّتي استعمل فيها تشبيه أو مجاز أو كناية أو استعارة أو البدائع اللفظيّة أو المعنويّة، ثم شرحها شرحًا وافيًا من حيث يفهم معنى الجملة ومرادها.

5. استشهد مولانا أحمد ميمون في ترجمة الألفاظ وتحقيقها من القرآن والأحاديث والأمثال والأشعار القديمة والمعاجم الأساسيّة مثل – لسان العرب لابن منظور والمعجم الوسيط وغيرهما.

الخاتمة:-

وفي الاختتام يمكننا أن نقول إنّ المقامة هي إحدى فنون الأدب العربيّ النثريّة المطعمة أحيانًا بالشعر، وهي أقرب إلى أن تكون قصّة قصيرة مسجوعة، وحكاية خياليّة أدبيّة بليغة، ينقلها راوٍ من صنع خيال الكاتب يتكرّر في جميع المقامات، يصوّره وكأنّه قد عاش أحداثها، ولها بطل إنسانيّ مشرّد شحّاذ ظريف ذو أسلوب بارع وروح خفيفة. والمقامات لها منزلة عالية في الأدب العربيّ، ولها تأثير كبير في الأدب العربيّ، خاصّة المقامات الحريريّة التي طار صيتها، ونالت شهرة عظيمة، وأصبحت مقبولة في بلاد العرب والعجم كلها، وترجمت إلى لغات عالميّة حيّة عدّة منها البنغاليّة.

لا شكّ فيه أنّ المقامة الحريريّة أثّرت على قرّاء الهنود بوجهٍ عامٍّ وعلى قرّاء البنغال بوجه خاصّ. والعلماء البنغاليّون أنّ لهم جهود مشكورة في ترجمة المقامات الحريريّة وضبطها إلى اللغة البنغاليّة، كي لا يواجه قرّاء البنغال مشاكل في قراءتها وفهمها، خاصّة مولانا أحمد ميمون، وترجمته

مقبولة لدى جميع الأساتذة والطلاّب والطالبات والقرّاء. ويستحقّ جزيل الشكر والتقدير لعمله هذا.

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، لبنان،بيروت، دار صادر (دون التاريخ).
2. البستانيّ، بطرس، أدباء العرب في الأعصر العباسيّة، لبنان، بيروت، دار مارون عبود، 1979م.
3. الحريريّ، أبو محمد القاسم، المقامات الحريريّة مع حاشية إدريس الكاندهلوي، باكستان، كراتشي، مكتبة البشرى للطباعة والنشر، 2011م.
4. الحريريّ، أبو محمد القاسم، المقامات الحريريّة مع حاشية عبد الرحمن النجدي، لبنان، بيروت، دار صادر، 1980م.
5. الحريريّ، أبو محمد القاسم، المقامات الحريرية، ترجمة: مولانا أحمد ميمون، دكا، بنغلا بازار، إسلامية كتب خانة، 2009م.
6. الحسنيّ، عبد الحيّ، الثقافة الإسلاميّة في الهند، مصر، القاهرة،مؤسّسة الهنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
7. الحسنيّ، عبد الحيّ، نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر، لبنان، بيروت، دار ابن حزم، 1999م.
8. الخوري، أنيس، تطور الأساليب النثريّة، جامعة بيروت الأمريكيّة، منشورات الدائرة العربيّة (دون التاريخ).

9. الزيّات، أحمد حسن، تاريخ الأدب العربيّ، ديوبند، مطبعة فيصل، 2013م.

10. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربيّ: عصر الدول الإمارات مصر، مصر، القاهرة، دار المعارف، (دون التاريخ).

11. ضيف، شوقي، المقامة، مصر، القاهرة، دار المعارف (دون التاريخ).

12. عبود، مارون، تاريخ العرب، مصر، القاهرة، مؤسّسة الهنداويّ للتعليم والثقافة، 2012م.

13. الفاخوريّ، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربيّ: الأدب القديم، لبنان، بيروت، دار الجيل، 1982م.

14. فرّوخ، عمر، تاريخ الأدب العربيّ، لبنان، بيروت، دار العلم للملايين، 1981م.

15. مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، 2004م.

16. الندويّ، د. معراج أحمد، (المقامة الهنديّة بين القديم والحديث)، مقالة منشورة في www.qalamrsas.com .



المجتمع المصري كما يتجلى في رواية نجيب محفوظ "زقاق المدق"

عبد المتين *
imatinabdul@gmail.com

ملخّص البحث:

يعد نجيب محفوظ من كبار الروائيين المصريين في القرن العشرين، وشهرته في العالم العربي قد بلغت ذروتها في الأربعينيّات حينما أظهر الناقد الأستاذ سيد قطب رأيه في أعماله الأدبية الباكورة . وقد أسهم بشكلٍ كبيرٍ في نشأة الرواية العربية وتطورها، وتميزت رواياته بتمثيلها للحياة الاجتماعية، والسياسية، والدينية لمصر في القرن العشرين، وقد تناولت رواياته معظم القضايا التي كان يعاني منها المجتمع المصري من قضايا المرأة، والمعتقلين السياسيين وما سواها. وإن رواية "زقاق المدق" قد تناولت تفاصيل الحياة في مرحلة الأربعينيّات وأيضا مدة الحرب العالمية الثانية، والأوضاع التي كانت داخل مصر، وفي الأحياء الشعبية بشكل عام، وفي زقاق المدق بشكل خاص، والذي يعد من الحارات الكائنة في منطقة الحسين بحي الأزهر الشريف بالقاهرة، وقد كان اهتمام نجيب محفوظ بتلك المنطقة كبيراً للغاية بهدف إظهار مدى واقعية الرواية من حيث اعتماده على جزء من القاهرة الفاطمية، لكي يزيد الأحداث الواقعية.

الكلمات المفتاحية: نجيب محفوظ، الرواية العربية، زقاق المدق، الانعكاس، الشؤون الاجتماعية.

---

* باحث في الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة العالية، كولكاتا، الهند.

نبذة عن حياته: ولد نجيب محفوظ يوم الإثنين 11 ديسمبر عام 1911م، في حي الحسين في منطقة الجمالية بمدينة القاهرة في أسرة متوسطة، وكان أصغر إخوته، وترعرع مثل جميع الأطفال في الحي، وكان له علاقة خاصة بوالديه ولا سيما بأمّه الحنون. ولما بلغ السابعة من عمره بدأت في مصر ثورة عظيمة ضد الحكومة البريطانية عام 1919م، التي تركت في نفسه أثراً عميقاً وقد ذُكِرَ في روايته "بين القصرين". وانتقلت أسرته بعد هذه الثورة المهلكة من حي الحسين إلى حي العباسية، فنشأ كأنه وحيد أبويه؛ وذلك، لأن الفرق بينه وبين أقرب إخوته إليه سنا عشر سنوات، ومكث وحيداً مع أبويه بعد زواج إخوته الآخرين.

حياته التعليمية: التحق نجيب محفوظ أولا بكتّاب الشيخ البحيري بحي الجمالية لما بلغ الرابعة أو السادسة من عمره، فحفظ جزءاً من القرآن الكريم في ذلك الكتاب. ثم التحق بالمدرسة الإبتدائيّة الحسينية وتعلّم فيها علوماً ابتدائية. والتحق بمدرسة فؤاد الأول في المرحلة الثانوية بعد ما تخرج من المرحلة الإبتدائيّة وحصل فيها العلم، والجغرافية، والتاريخ، والحديث، واللغة العربية، والإنجليزية وحاز على شهادة الثانوية العليا في التاسع عشر من عمره عام 1930 م. ثم التحق بقسم الفلسفة بكلية الآداب وتخرج بعد أربع سنوات من جامعة فؤاد الأول أي جامعة القاهرة الآن عام 1934م.

حياته العملية: عمل نجيب محفوظ مؤظفاً لمدة 37 سنة في مناصب حكومية شتّى بعد ما خرج من التلمذة في الجامعة، إذ بدأ حياته الوظيفية في منصب السكريتر بجامعة فؤاد الأول، وأقام في هذا المنصب ثلاث سنوات، ثم انتقل إلى وزارة الأوقاف عام 1939م، وعمل فيها سكرتاريا برلمانيا حتى عام 1945م، ثم

عاد مديرا لمؤسسة القرض الحسن في الوزارة نفسها إلى عام 1956م، وعمل بعدها مديرا لمكتب وزير الإرشاد.

حياته الأدبية: بدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية بدراسة الرواية البوليسية في أثناء دراسته الإبتدائيّة، والمقالات المختلفة في الصحف، والجرائد للقدامى والمحدثين حتى اكتسب خبرات وتجارب في هذه الموضوعات الأدبية وبخاصة في الرواية والقصص القصيرة. وقد بدأ الكتابة في منتصف الثلاثينيات وكان ينشر قصصه القصيرة في مجلة الرسالة، ونشر روايته الأولى عام 1939م باسم "عبث الأقدار" التي تقدم مفهومه عن الواقعية التاريخية، وبدأ خطه الروائي الواقعي الذي حافظ عليه في معظم مسيرته الأدبية برواية القاهرة الجديدة، ثم خان الخليلي، وزقاق المدق. ثم عاد إلى الواقعية الاجتماعية مع بداية ونهاية، وثلاثة القاهرة، وجرب الواقعية النفسية في روايته السراب، ثم اتجه إلى الرمزية في رواية الشحاذ، وأولاد حارتنا. وقد عدّت أعمال نجيب محفوظ مرآة للحياة الاجتماعية والسياسية في مصر هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن عدّها تدوينا معاصرا لفهم الوجود الإنساني، ووضعيّة الإنسان في عالم يبدو وكأنّه هجر الله، كما أنها تعكس رؤية المثقفين على اختلاف ميولهم إلى السلطة. وأن روايته الشهيرة أولاد حارتنا واحدة من أربع روايات تسببت في فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب، كما أنها كانت السبب المباشر في التحريض على محاولة اغتياله. وبعدها لم يتخل تماما عن واقعية الرمزية، فنشر ملحمة الحرافيش كاملة في عام 1977م.

أهم أعمال نجيب محفوظ: قدم نجيب محفوظ عددا كبيرا من الروايات والأعمال الأدبية منذ بداية القرن العشرين، وحتى وقت قريب واستطاعت هذه الأعمال الأدبية أن تصور التاريخ الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي لمصر

خلال القرن الماضي الذي يعد أهم القرون التي عاشتها مصر، وتركت بصمتها الواضحة على الشخصية المصرية. فمن أهم أعماله:

- رواية خان الخليلي
- رواية السكرية
- رواية الحرافيش
- رواية السراب
- رواية بين القصرين
- رواية بداية ونهاية
- رواية أولاد حارتنا
- رواية قصر الشوق

ميزاته في كتابة الرواية: أسهم نجيب محفوظ مساهمة كبيرة في نشأة الرواية العربية وتطورها ليس في مصر وحدها بل في العالم كله، وعالج الكتابة مبدعاً ومجدداً ما يزيد على ستين سنة ولا سيما إنه عبر بالرواية العربية من بدايتها الرومانسية التاريخية إلى الواقعية الاجتماعية، وقد بلغت الرواية العربية على يديه الذروة والقمة، فكان طيلة تاريخه مفكرا متأملا واسع القراءة والاطلاع ملتزماً بقضايا الوطن العرب، وهموم المجتمع الذي كان يعيش فيه منذ تسعين سنة، مالكا لأدواته الفنية وجريئاً في طرح رؤاه وفلسفته، وأن مصر قد عرفت مكانته في جميع مراحل إنتاجه وتوج في شيخوخته، فكان من أول الفائزين بجائزة الدولة التقديرية في بداية إنشائها، وعرف العالم أيضاً مكانته وقدره حق معرفته، وكان أول أديب عربي يفوز بجائزة نوبل العالمية في الآداب في عام 1988م.

التعريف برواية "زقاق المدق": نُشِرَتْ هذه الرواية في عام 1947م، وهي أول رواية تترجم إلى اللغة الإنجليزية، وفيها أكد المؤلف أنّه مُصوَّر بارع للحياة المدنية التقليدية، يبدأ نجيب محفوظ روايته قائلا "تنطلق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوما في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى" . وإن رواية "زقاق المدق" هي من أهم الروايات التي نشرت للروائي المشهور "نجيب محفوظ"، وهذه الرواية لاقت شهرة كبيرة في الأوساط الثقافية والعامة على حد سواء. ونالت شهرة عظيمة كعادة كل أعماله الأدبية، وأيضا تصدرت هذه الرواية قائمة الكتب الأكثر مبيعا زمان نشرها، كما أن شهرتها ما زالت مستمرة إلى الآن. إن أحداث الرواية تدور حول بيتين من بيوت زقاق المدق، البيت الأول هو ملك للسيد "رضوان الحسيني" وهو من الشخصيات الرئيسة في الرواية. وكان رضوان صاحب طلعة بهية وله لحية ويشع النور من جبينه. وقد تحدث المؤلف عن حياة رضوان والتي كانت مرتعاً للألم والخيبة واليأس. والبيت الثاني كان ملكاً للسيدة "سنية العفيفي" الحاجة سنية إمرأة يقارب عمرها الخمسين عاماً.

الشؤون الاجتماعية في رواية زقاق المدق: كتب نجيب محفوظ في موضوعات روائية كثيرة مثل: التاريخية، والشخصية، والنفسية والاجتماعية، والرومانسية، والدرامية ولكن مساهماته في الرواية الاجتماعية أكثر من غيرها، فمعظم رواياته قد كتبت في هذا الموضوع، ومن هذا الصنف روايته الشهيرة "زقاق المدق" فإنه كتب هذه الرواية في حي قديم من **أزقة** القاهرة، وصوّر فيها حياة أهل المدق السياسية، والدينية، والاقتصادية، وغيرها من الشؤون الإجتماعية.

صورة العائلات المصرية: فقد تجلت في روايته "زقاق المدق" أحوال الأسر المصرية المتوسطة التي تعيش وتسكن على جانبيها وتكسب من دكاكينها مثل: دكان العم كامل بائع البسبوسة كان على يمين المدخل، وصالون الحلو كان على يساره، فكان الحلو يكسب بالحلاقة ويعيش به، ويكسب العم كامل ببيع البسبوسة ويعيش به كما جاء في روايته، "بيد أن دكاكين عم كامل بائع البسبوسة على يمين المدخل وصالون الحلو على يساره". وكان في زقاق المدق الوكالة الكبيرة المجاورة للسيد علوان للصالون وكان للسيد ثلاثة أولاد، هكذا كان في الزقاق أسر عدّة مثل أسرة المعلم كرشة صاحب القهوة، وكان له ولد اسمه حسين كرشة وابنة جميلة اسمها حميدة وهي بطلة الرواية، كذلك يعيش في الزقاق الشيخ درويش، وصانع العاهات زيطة، وجعدة الفران وزوجته حسينة الفرانة، وكانت تسكن فيها السيدة سنية عفيفي، هكذا تعيش فيها عدّة أسر كلّها من الأسر المصرية. لأن المدق كان من **أزقة** القاهرة القديمة وكانت أسرها قد تحفظ في بيوتهم الرسوم القديمة المتوالية من عهد آبائهم وأجدادهم.

يجتمع أهل المدق كل صباح ومساء في قهوة كرشة من العم كامل، عباس الحلو، السيد سليم علوان، السيد رضوان الحسيني، الشاعر وابنه وغيرهم، وكانوا يتحدثون جالسين في قهوة كرشة عن شؤونهم، هكذا صوّر الروائي نجيب محفوظ أحول الأسر المصرية، وهي من أعظم المواضيع في روايته.

الثقافة الاجتماعية: بين نجيب محفوظ في روايته جانباً من الثقافة الاجتماعية المصرية الفاسدة والرذيلة والسيئة مثل رغبة الشيخ الكبير من نكاح الشابة، وإرادة الشيخة من نكاح الشاب، كما كان في الزقاق صاحب الوكالة الكبيرة الشيخ سليم علوان، فكان كل وقت يسعى أن يدور خلف

الشابة حميدة بنت المعلم كرشة الغريبة مع أن بينهما تفاوتا كبيرا في العمر، ومع ذلك كان السيد سليم سلوان يشتهي زواجها ويدور خلفها في الإياب والذهاب كل يوم في طريق المدارس كما نجد في الرواية: "عاد الزقاق رويدا رويدا إلى عالم الظلام: والتفت حميدة في ملائتها ومضت تستمع إلى دقات شبشبها على السلم في طريقها إلى الخارج وقطعت الزقاق في عنائه وفي مشيتها وهيئتها لأنها تعلم أن أعينا أربعا تتبعها متفحصة ثاقبة عيني السيد سليم علوان صاحب الوكالة وعيني عباس الحلو الحلاق" . وخاصة لما غاب عاشق حميدة عباس الحلو من الزقاق مشتركا في العسكر البريطاني أحس سليم علوان فرصة ذهبية لنكاح الحميدة، ولذا تقدّم لخطبتها رَضِيَت طَمْعاً للثروة التي ليست عند عاشقها عباس الحلو، ولكن أسرة السيد سليم علوان منعوه من الزواج ومع ذلك أنه لم يمنع نفسه حتى تعيّن ميعاد النكاح، ولكن نزل عليه المرض فنسئ الزواج ويئست حميدة عن الثروة. كما قال كاتبنا: "وعند ضحى الغد ذهبت أم حميدة إلى الوكالة سعيدة رخية البال لتقرأ الفاتحة مرة أخرى ولكنها لم تجد السيد سليم بمحله المعهود وسألت عنه، فقيل لها إنه تخلف عن الحضور اليوم فرجعت إلى البيت غير مرتاحة وقد تولاها الجزع، ولما أن انتصف ذاع نبأ في الزقاق بأن السيد سليم علوان أصيب ليلة أمس بذبحة صدرية وإنه في فراشه بين الحياة والموت! وقد عم الأسف الزقاق كله، أما بيت أم حميدة فقد سقط عليه النبأ كالصاعقة" . هكذا بيّن كاتبنا الثقافة الاجتماعية.

مناظر أزقة القاهرة القديمة: صوّر نجيب محفوظ في رواية زقاق المدق مناظر **أزقة** القاهرة القديمة من أحياء القاهرة، وأعظم **أزقة** القاهرية زقاق المدق. وقد بين فيها عن مقامات الأسر التي كانت تعيش في ذلك الحي من أسر التجار، والمعلمين، والعوام وغيرها وأيضا بين فيها مناظر **أزقة** الجمالية، والحسينية وغيرهما وكلّها من **أزقة** القاهرة القديمة. فصوّر فيها الحياة الاجتماعية

المصرية القديمة فسرَد عن عاداتهم، وخِصالهم، ومعاملاتهم، ومعاشراتهم، وسلوكهم الداخلية والخارجية كما قال نجيب محفوظ فيها: "تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوما في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى. أي قاهرة أعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الأثر ولكنه على أية حال أثر وأثر نفيس، كيف لا؟ وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية. تلك العاطفة التاريخية وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك هذا إلى قدم باد ... ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مساريب الدنيا إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة وتحتفظ إلى ذلك بقدر من أسرار العالم المنظوي" .

حالة الخدمة الطبية: وقد أشار نجيب محفوظ في رواية زقاق المدق إلى حالة الخدمة الطبية الرديئة في **أزقة** القاهرة القديمة. فكان فيها أطباء لا علم لهم ولا خبرة ولا تجارب ومهارة، فكانوا يعالجون الأمراض على حسب تجارب أنفسهم الطبية فلا تعلم في أي كلية ولا عند أي طبيب ماهر وحاذق كما كان في الزقاق طبيب الأسنان اسمه الدكتور بوشياه، وقد نجد في الرواية هكذا: "شكرا الله يا دكتور بوشي....،"

فسلم الدكتور عليه وجلس قريبا منه وكان الدكتور يرتدي جلبابا وطاقية وقبقابا! وهو دكتور أسنان، إلا أنه أخذ فنه من الحياة بغير حاجة إلى ممارسة الطب أو أية مدرسة أخرى، إنه اشتغل في جَدَاءٍ حياته تَمَوّجِيّا لطبيب أسنان في حي الجمالية، ففقه فنه بحذقه وبرع فيه" .

الحالة السياسية: إلى جانب تصوير نجيب محفوظ للشؤون الاجتماعية في **أزقة** القاهرة القديمة أشار أيضاً إلى الثقافة السياسية الفاسدة بحيث لما يجيئ عهد الانتخاب يأخذ الناس صور الزعماء السياسيين مثل ما فعل عباس، إنه اشترى صورتين يوما للزعيم مصطفى النحاس وعلق إحداهما في الصالون وأهدى الأخرى إلى صاحبه العم كامل، فعلقها العم كامل في صدر محله، وابتاع صاحب دكان الطعمية بالصنادقية صورتين لسعد زغلول ومصطفى النحاس وعلقها في دكانه، واشترى المعلم كرشة صورة للخديوي عباس وعلقها في دكانه. هكذا كانت ثقافة **أزقة** القديمة بأن أهلها يعلقون صور الزعماء السياسيين في بيوتهم ودكاكينهم. ثم ذكر الأديب بأن الناس يصيحون بالإعلان العالي المرغوب زمن الإنتخابات، ويعلقون على الجدران أقوالا غريبة مزيدة كما كتب فتية الزقاق تحت صورة المرشح إبراهيم فرحات وعلقوها على الجدران كما جاء في الرواية:

"– انتخبوا نائبكم الحر إبراهيم فرحات

– على مبادى سعد الأصلية

– زهق عهد الظلم والعرى

– وجاء عهد العدل والكساء" .

الخادع والمظالم السياسية: ثم بين نجيب محفوظ صور الخادع والمظالم السياسية من قبل الحكومة البريطانية الاستعمارية، والاستبدادية في شخصية زيطة صانع العاهات، وفي شخصية العاشق الغادر والباطل الشرير وجيه آفندي، فكان صانع العاهات زيطة يخرج في الطريق في منتصف الليل ويظهر صناعته العجيبة ويدهش بها الناظرين جميعا، فكان الناس ينظرونه تارة صحاحا وتارة عميانا وكسحانا وأحدابا وفسعانا ومبتورى الأذرع أو الأرجل وكان الروائي نجيب محفوظ قد صوّر في هذه الشخصية حيل الإنجليز بأنهم يظهرون أمام

الناس شيئا في الصورة الجيدة ويخفون تحتها صورا هائلة، هكذا الإنجليزيون يخدعون المصريين.

الخاتمة: وفي الاختتام يمكننا أن نقول إن الروائي نجيب محفوظ يعد من كبار الأدباء المصريين في القرن العشرين، وأن روايته زقاق المدق هي رواية اجتماعية واقعية تدور أحداثها حول الشؤون الاجتماعية من أحياء و **أزقة** القاهرة، وشخصياتها أيضا شخصيات حقيقية تمثل حياة أجيال كل الطبقات المصرية، وبهذه الشخصيات يحاول الكاتب أن يعكس صور المجتمع المصري. وزقاق المدق يحمل بين جوانبه نكهة الأحياء القديمة بما فيها من أرابيسك، وبما فيها من حياة اجتماعية مغرقة بالبساطة. لينتهي سريعاً كما انتهى مجده ببيتين متلاصقين عند باب يوصله بحي الصنادقية. من جانب آخر ينتهي الزقاق ليتصل بحوذية ثم إلى الحلمية. وتعد رواية زقاق المدق امتداداً لما قبلها من أعمال، فقد غاص برؤيته في تفاصيل الزقاق وسيكولوجية سكانه الذين يعانون كل ضغوط الفقر. وكأنَّ الزقاق نداء مخلص، ومرآة للمجتمع، ودعوة حارة مؤمنة، لدراسة، وقراءة، وفهم النفس المصرية في جميع أنحاء مصر، وممثل للبيئة بكل ما تحتوي من أزمات تسبب فيها الساسة وولاة الأمر.

قائمة المصادر والمراجع:

- مريم الشنقيطي، إمتزاج الشخصية في المكان في أدب نجيب محفوظ: زقاق المدق أنموذجا، جريدة الجزيرة، ع 14996، 19 أكتوبر 2013م، المملكة العربية السعودية.
- سليما الشطى، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م.

- فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة) القاهرة، 1999م.
- د. نبيل فرج، نجيب محفوظ حياته وأعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 63.
- على شلش، نجيب محفوظ الطريق والصدى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1993م.
- رجاء النقاش، صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، دار الشرق، القاهرة،2011م.
- كمال سعد محمد خليفة، ديناميه الفضاء الروائي دراسة تحليلية في رواية زقاق المدق، دار الكتب، بيروت، 2005م.
- سمير فريد، نجيب محفوظ والسينما، الشهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، 1990م.
- جويدة يحياوي، البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق.
- مصطفى، معجم شخصيات نجيب محفوظ، دار الشرق، القاهرة، 1998م.
- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الشرعية السادسة 1990م.



انعكاسات علم العروض العربي على علم العروض الأردي

محمد سعود الأعظمي *
saudazmi2010@gmail.com

ملخّص البحث:

لايختلف الاثنان في أن علم العروض في اللغة العربية والفارسية والأردية والتركية مشترك حيث أنه تم وضعه على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم استعارت اللغة الفارسية علم العروض ومن هنا دخل هذا العلم في اللغة الأردية، وكان دخوله مع دخول الإسلام والمسلمين في الهند وقيام الدولة المسلمة حيث تمكنت اللغة الفارسية أن تكون لغة رسمية وحكومية في الهند. و قبل مجيء الإسلام إلى الهند كانت اللغات المنطوقة في مناطق الهند وأطرافها متأثرة في الشعر والأدب بقواعد اللغة السنسكريتية أو الهندية التي نشأت من اللغة السنسكريتية، ولكن حينما جعلت علاقة اللغة العربية باللغات المنطوقة في الهند تتوطد، تأثرت اللغات باللغة الفارسية والعربية وأصبحت الكلمات والقواعد العربية تدخل فيها فاتسعت دائرة اللغة العربية حتى أخذت اللغة الأردية الحروف الهجائية وبعض قواعد النحو والصرف وعلم العروض وطورت بعض المصطلحات حسبما تحتاج الطبيعة اللغوية في الهند. فالعروض الأردي مستعار من العروض العربي وهو الآن في حاجة إلى من يطوره كعلم مستقل في اللغة الأردية.

الكلمات المفتاحية: علم العروض، البحور الشعرية، الأوزان، اللغة، العربية، الأردية، النشأة، التطور، الخليل بن أحمد الفراهيدي.

□

* باحث في الدكتوراه، جامعة جواهر لال نهرو دلهي الهند.

مقدمة البحث

إن الله سبحانه وتعالى أنعم على عباده المخلصين بنعم لا تكاد تحصى، ومن نعم الله عز وجل وفيوضه على المسلمين أنه أرسل رسوله بالعلم والهدى فقال "هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم يتلوا عليهم آياته ويزكيهم ويعلمهم الكتاب والحكمة وإن كانوا من قبل لفي ضلال مبين" فالإسلام حينما جاء أول ما أمر به المسلمين في وحيه الأول هو االقراءة والكتابة حيث قال "اقرأ بسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق إقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم..." فالآيات الكريمة الأولى لقد أثارت ضجة في الحياة البشرية جمعاء حتى أكب الناس على العلم والنور وجعلوا يتقاسمون الأنوار والعلم فيما بينهم، وبذرت النواة الأولى للتحقيق والتدقيق فتأثر الناس كثيرا إلى أن تهيأ بعض الصحابة لتضحية الحياة كلها في نشر العلم والمعرفة، فهذه الأوضاع غيرت الحالة، فالرجل الذي يرعى الغنم والإبل أصبح معلم آداب الحياة ثم وصلوا إلى سدة الحكم.

هذا وحينما فتح الجيل الثاني عيونه رأى العلم ينتشر مع انتشار دولة الإسلام فتهافت المسلمون على العلوم والفنون تهافتا لا يوجد له مثيل في التاريخ، هذا يخوض في علم الحديث، والثاني يكشف علم النحو، والثالث يتحدث عن معاني القرآن حتى ابتكروا علوما وفنونا لم يكن لها عند العرب أصول وليس عليها من قبل برهان فجاءوا بعلم النحو والصرف وأسماء الرجال والجرح والتعديل والجغرافية.

ومن هذه العلوم التي تعد من إبداعات المسلمين العرب بدون أن يكون فيه أي إسهام لأي حكيم أو يحتذي في تقدمه أي حضارة، إنما هو علم

العروض الذي له تاريخ قديم مثل قدم الشعر وله أهمية في الشعر مثل أهمية النحو في اللغة.

العروض في اللغة:

العَروض كلمة مؤنثة على وزن فَعُول جمعها أعاريض"، والعروض: مكة والمدينة، حرسهما الله، وما حولهما، وعَرَضَ: أتاها، والناقة التي لم ترض، وميزان الشعر؛ لأنه يظهر به المتزن من المنكسر، أولأنها ناحية من العلوم، أو لأنها صعبة، أو لأن الشعر يعرض عليها، أو لأنه ألهم الله الخليل بمكة"الخ[1]

و أصل العروض في اللغة الناحية، كقول العرب أنت في عروض وأنا في عروض.[2] وقال الشاعر

فإن يُعرض أبو العباس عني
ويركبني عروضا عن عروض

ولهذا سميت الناقة التي تعترض في سيرها عروضا، لأنها تأخذ في ناحية دون الناحية التي تسلكها.[3]

وفي لسان العرب لابن منظور: عرض له أمر، أي ظهر وبدا له، وعرض الشيء عليه، أي أراه إياه وأظهره، وفي لسان العرب بأن معنى العروض لغةً الظهور والبروز، والطريق الصعبة، واسم مكان بين مكة والطائف، و الحاجة، والطريق الوعر المعترض في الجبل وعروض الكلام أي فحوى الكلام فيقال عرفت تلك الفكرة من خلال عروض كلامه أو معرض كلامه، أي من خلال فحوى أو معنى كلامه. غير

---

1 الفيروزآبادي، القاموس المحيط كلمة عرض، ص 645
2 التبريزي، الخطيب، كتاب القافي في العروض والقوافي ص 17
3 المرجع السابق

أن الكلمة تطلق على معاني أخرى منها: السحاب في السماء، وعرض الشعر، أي عرض الشعر على الميزان الذي يقوم بفحصه ليعرف صحيحه من فاسده ومختله من متزنه...الخ. وكذالك، كلمة العروض تطلق على التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول للبيت.

وقد اختلف علماء اللغة العربية في معنى كلمة العَرُوض، ففي تسمية هذا العلم هناك خمسة أقوال وآراء في كتب علم العروض منها:

- كلمة العروض هي مشتقة من العَرْض، لأن الشعر يُعرضُ ويقاس على ميزانه. وقد ذهب الإمام الجوهري إلى هذا الرأي. ويعزِّز هذا القولَ ماجاء في اللغة العربية من قولهم : هذه المسألة عَروض هذه أي نظيرها.

- لقد كان الخليل أراد بهذه الكلمة مكة، التي من أسمائها (العَرُوض) تبركا، لأنه سن هذا العلم فيها ومن معاني العَروض الطريق في الجبل، والبحور طرق إلى النظم. إنها مستعارة من العَروض بمعنى الناحية. لأن الشعر ناحية من نواحي علوم اللغة العربية وآدابها وآخر تفعيلة من صدر البيت يسمى عروضًا ومن الممكن أن التسمية جاءت تَوَسُّعًا.

وهذه المعاني اللغوية المختلفة لقد أشار إليها العديد من العلماء اللغويين والعروضيين في كتبهم ومعاجمهم، كما أشار الجوهري في معجمه "الصحاح في اللغة والعلوم"، والزبيدي في مصنفه "تاج العروس"، وابن خلكان في معجمه "وفيات الأعيان"، ومن المستحيل للجميع أن يأتي بقول أو رأي يدل على السبب الحقيقي وآراء تسمية الخليل هذا العلم الذي اكتشفه وسماه بعلم "العروض"، وجميع التفاصيل والتفسيرات في هذا الصدد لا

تعتبر إلا تخمينات أو افتراضات يمكن أن يكون فيها الخطأ كما يحتمل فيها الصواب.

وقد ذكر الباحث ما يبدو له من أشهر التعريفات الواردة في كتب اللغة والمعاجم التي تعد سببا وراء هذه التسمية. وحسب الباحث، إن من أقرب هذه الأقوال إلى الصواب الرأي الأول وهو أن الكلمة مشتقة من العَرْض لأن الشعر يُعرَض ويقاسُ على ميزانه.

العروض اصطلاحا:

وأما في الاصطلاح فعلم العروض يعد من علوم اللغة العربية الأساسية، وهو يختص بدراسة أوزان الشعر المختلفة، وهي القواعد التي تدل على الميزان الدقيق، ويعرف بها صحيح الشعر من فاسده، وما يعتريها من زحافات وعلل، فعلم العروض ميزان الشعر لأنه يُعارض بها. وقد ذكر الخليل في كتابه العين المعنى الاصطلاحي لعلم العروض حيث يقول "عروض الشعر هو الميزان الذي يعرض عليه الشعر لقياسه وتقويمه ونجمع الكلمة على أعاريض وهي مؤنثة ويجوز تذكيرها".[4]

يقول الدكتور عبد العزيز عتيق نقلا عن كتاب كشف الظنون " العروض علم يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة."[5]

وأيا كان تعريفه وأيا كانت التفاصيل عنه فخلاصة ما جاء في كتب علم العروض أنه علم يختص بدراسة قواعد الوزن الشعري أو موسيقى الشعر، وهو ميزان أو معيار يعرف به مكسور الشعر من موزونه، وكما أن للنحو معيارا

---

[4] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، كلمة عروض
[5] الدكتور عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية ص7

يعرف به معرب الكلام من ملحونه، فكذلك للعروض معيار يعرف به صحيحه من فاسده. فالعروض بالنسبة للشعر كالنحو بالنسبة للغة إذ إن هذا الميزان أو المعيار لا مناص منه ولا بد من معرفة قواعده وأصوله التي تيسر للشاعر الموهوب وللناقد المحلل للأثر الشعري وللقارئ المتذوق للشعر قراءته قراءة صحيحة[6].

أهمية علم العروض:

يحمل علم العَروض ودراسته أهمية بالغة لايمكن لمن له أدنى صلة بالشعر العربي أن يغض الطرف عنه، فعلم العروض يصقلُ موهبة الشاعر ويهذبها وينحيها عن الخطأَ في قرض الشِعر وقراءته، ويضع في يد المعلم، والطالب أداة نقدية علمية. كما يسهم في بناء أذن موسيقية، وذوق سليم، عند المعلم، وبالتالي عند الطالب وهكذا يساعد المتعلم على الأداء النحوي الصحيح، في قراءة القصائد، والأبيات.

ومن الحقائق أن علم العروض لا يخلق موهبة الشاعر، ولكنه يفيد أكثر بكثير في معرفة مكانة الشعر وصحيحه من فاسده كما تساعد على كشف المواهب وتنمية القرائح، وخلق الذوق السليم في الشعر والإحساس المرهف والعمق الفني في الشعر. وبمعرفة علم العروض يأمن الشاعر من اللاعبين بالشعر وأوزانه على شعره من أي تغييرِ لا يجوز فيه، أو ما يجوز وقوعه في موطن دون آخر، وكذلك تقوي معرفة علم العروض العقيدة أن القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف ليسا بشعر معرفةَ دراسةٍ لا تقليد، لأن القرآن والحديث وإن وجدت فيهما الوزن والقافية فلا تعد شعرا لأن الشعر يجب أن يقرض بالقصد كلاما موزونا ومقفى. وبالتالي إن ورد شيء منهما

[6] عباد، أبو القاسم إسماعيل، كتاب الإقناع في اعروض وتخريج القوافي ص3

على نظام الشعر وزنا لا يحكم عليه بكونه شعرا، لعدم قصده كما أشار إلى ذالك ابن رشيق القيرواني حيث يقول "لأنه لم يقصد به الشعر ولا نيته، فلذلك لا يعد شعرا، وإن كان كلاما مُتَّزِنا"[7]

يحتاج إلى علم العروض الدارسون في اللغة العربية وآدابها عامة والشعراء والنقاد بصفة خاصة، لأنه يهتم بموسيقى الشعر وأنغامه، وبدون النغمة والتنسيق الصوتي لا يعد الشعر شعرا، لأن العروض هي الأداة الفاعلة في فهم الشعر العربي وطبيعته من خلال قراءة الأبيات الشعرية قراءة صحيحة وسليمة، والتمكن من المعيار الدقيق للنقد؛ فدارس العَروض هو مالك الحكم الصائب للتقويم الشعري وهو المميز الفطن بين الشعر والنثر الذي قد يحمل بعض سمات الشعر.

ومن أهميته أنه يميز بين الشعر والنثر الفني الذي يشترك في بعض خصائصه مع الشعر، مثل العناصر الأربعة: الفكرة والعاطفة والخيال والأسلوب، كما أنه يختلف عن النثر الفني في خصائص أخرى بما فيها الوزن والقافية. ومثل النثر الفني أنه يفرق بين الشعر العمودي القديم والشعر الحر الجديد الذي يحمل خصائصه الموسيقية الأخرى عن خصائص الشعر العمودي.

ومما يؤدي إليه معرفة علم العروض الإفادة التامة في نظم القصائد واختيار البحور الملائمة لصياغة تجاربهم في قصائد شعرية، وإن الإتقان في علم العروض يساعد الشاعر على معرفة أنواع البحور الشعرية المختلفة، ونوع كل بحر من تام، ومجزوء، ومشطور، ومنهوك، وهذه المعرفة تساعده في النظم على أوزان شعرية متعددة، وعدم الاقتصار على وزن شعري واحد.

[7] العمدة لابن رشيق القيرواني : باب فضل الشعرص 306

نشأة علم العروض في اللغة العربية

لم يكن العرب في العصر الجاهلي في حاجة إلى علم يعلمهم فن النظم أو فن الشعر، فقد كانوا يقرضون الشعر عن ملكة كانوا يمتلكونها وطبقا لأوزان أو بحور يعرفونها معرفة جيدة ويدركون ما تحمله من زحافات وعلل مختلفة إدراكا فطريا.

ولم تكن تسمح لهم حياتهم البدوية أن يفعلوا ذلك لأن الشعر ليس عندهم إلا للتعبير الصادق عن حياتهم العادية، ولم يكن عصرهم عصر التدوين وتطوير العلوم والفنون، ولكن حينما نزل القرآن بلغة قريش فاهتم المسلمون بصيانة القرآن ونشره بعلوم القرآن وفنونه وشكلوا العديد من العلوم الجديدة لم يكن العرب يعرفونها من قبل، ودونوا كل ما سمعوه من كلام العرب شعرا ونثرا.

ولعل معرفتهم الفطرية بلغتهم وفنون الكلام الذي يتعاطونه هي التي جعلتهم يستغنون عن وضع القواعد والمصطلحات الملائمة للنحو والصرف والعروض والبلاغة وغير ذلك من علوم اللغة. ومعنى ذلك أن أول ما قاله العرب من الشعر لم يكن خاليا من عروض أو وزن بسبب عدم اهتمامهم بتقنينه في علم أو وضعه في كتاب يحفظه من عوادي الزمان، ويتوارثه الخلف عن السلف. فالشعر الجاهلي جميعه موزون ومقفى، لأن مبدعيه من الشعراء كانوا على دراية فطرية بأوزانه على تباينها واختلاف أشكالها، وظل الأمر كذلك حتى انتشرت اللغة العربية بعد الإسلام في الأقطار المفتوحة في مشارق الأرض ومغاربها، حيث دخلت أمم أجنبية عديدة في الدين الجديد واضطرت إلى استعمال اللغة العربية لتأدية الفرائض والشعائر والمناسك وقضاء الحاجات العامة، وكان من نتيجة ذلك أن أخذ اللحن يشيع فيها، بسبب ضعف معرفة

المستعربين بالشعر العربي وأوزانه. وهنا ظهرت الحاجة الماسة إلى جمع وتصنيف اللغة العربية ووضع مختلف القواعد التي تحفظها من الزلل والانحراف وسوء الاستعمال. فانكب ثلة من العلماء الأفذاذ على وضع علوم النحو والصرف والبلاغة والعروض لصونها من شوائب التشويه ومساعدة الأعاجم على استعمالها على النحو الصحيح.

وهكذا نشأ علم العروض – مثل غيره من العلوم العربية - في القرن الثاني الهجري على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي استنبط من الشعر الجاهلي، عن طريق الاستقراء، عددا من البحور، وحصر ما يعتري تفعيلاتها من تغييرات ومن زحافات وعلل، وأعطاها أسماء صارت مصطلحات محددة تعرف بها الآن، كما ضبط القوافي ووضع لها أسماء خاصة، فاستنبط بذلك علم موسيقى الشعر العربي بصفة كاملة ودفعة واحدة.

والواقع أن أصالة علم العروض العربي تظهر في خصائصه الكثيرة التي تميزه عن سواه، كتأليف البيت من شطرين متساويين – وهما مصراعاه – لاحتوائهما على مجموعة من التفعيلات أو الأجزاء المتساوية، بعضها تبدأ بوتد (التفعيلات الأصلية)، وبعضها تبدأ بسبب (التفعيلات الفرعية). وتسمى التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول عروضا والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني ضربا. وهذه الميزات كافية لإثبات أن عروض الشعر العربي كان يجري على موسيقى معينة لا يعرفها ويحسن تذوقها إلا العرب.

والعروض يعتبر جزءا مهما من الشعر وهو الميزان الذي يميزه عن النثر، وهو مصطلح تقني يستخدم في علم اللغة لبيان الأوتاد والأسباب والبحور الشعرية، وهو من أهم خصائص الشعر الكلاسيكي والحديث كذلك.

ويمكن القول إن البحور والقوافي تكون الشعر، وأما الكلمات والأفكار والعواطف فإنها تثريها.

يتواجد العروض في الشعر في كل لغة تقريبا أيا كان شكله. وأما في اللغة االعربية لقد اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهدي في عهد الخليفة هارون الرشيد في القرن الثاني الهجري.

علم العروض في اللغة الأردية:

لا شك في أن علم العروض في اللغة العربية والفارسية والأردية والتركية مشترك حيث تم وضعه على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم استعارت اللغة الفارسية هذا العروض، ومن هنا دخل علم العروض في اللغة الأردية، وكان دخوله مع دخول الإسلام والمسلمين في الهند وقيام الدولة المسلمة حيث تمكنت اللغة الفارسية أن تكون لغة رسمية وحكومية فى الهند، وقبل مجيء الإسلام إلى الهند كانت اللغات المنطوقة في مناطق الهند وأطرافها متأثرة في الشعر والأدب بقواعد اللغة السنسكريتية أو الهندية التي نشأت من اللغة السنسكريتية، ولكن حينما جعلت علاقة اللغة العربية باللغات المنطوقة في الهند تتوطد فتأثرت اللغات باللغة الفارسية والعربية وأصبحت الكلمات والقواعد العربية تدخل فيها فاتسعت دائرة اللغة حتى أخذت اللغة الأردية الحروف الهجائية وبعض قواعد النحو والصرف وعلم العروض وطورت بعض المصطلحات حسبما تحتاج الطبيعة اللغوية في الهند، وإذا نظرنا في كلام الشعراء المتصوفين فكان كلامهم في العروض الهندي المعروف ببنكل شاسترا (PINGAL SHASTRA).[8]

---

[8] غيان شاند جين، اردو كا اپنا عروض،ص 7 ريختہ بي دي ايف

ففي اللغة العربية عدد البحار ستة عشر، ثم أضاف إليها الإيرانيون أربعة بحار ولا تزال هذه البحار التسعة عشر مستخدمة، غير أن جميع البحور لا تستخدم في أي لغة لا باللغة العربية، ولا بالفارسية ولا بالأردية، بل يستخدم المتحدثون بحاراً معينة وفقاً للغتهم الخاصة وأذواقهم واحتياجاتهم الذاتية. على سبيل المثال: البحر الطويل و البحر البسيط و البحر المديد والبحر الكامل والبحر الوافر هي بحور عربية خالصة، كما أن البحرين القريب والجديد يستخدمان في اللغة الفارسية فقط. وأما البحار الأحد عشر الأخرى، الهزج، والرجز، والرمل، والمنسرح، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والسريع، والخفيف، والمتدارك، والمتقارب شائعة في اللغة الفارسية والعربية واللغة الأردية معا.

ومن الواضح أن الطبائع الموسيقية مختلفة باختلاف العروق والقبائل والمدن، فالطبيعة الموسيقة الإيرانية تختلف عن الطبيعة الأردية فمن اللازم أن يختلف علم العروض أيضا في اللغتين العربية والأردية، ولكن هذا الاختلاف لا يتجلى في اللغة الأردية كما يتجلى في اللغة الفارسية يقول غيان شاند نقلا عن البروفيسور حبيب الله غضنفر" هذه النماذج لكلام الشعراء الفارسيين في القرن الرابع، وإذا قمنا بتقطيع هذه النماذج فوجدنا أن هذه الأشعار تخرج من إطار العروض العربي" فلذلك قام الأدباء الفارسيون بإجراء بعض التغييرات حسب أذواقهم واحتياجاتهم ولكن الهنود لم يهتموا بكثير من التغييرات رغم احتياجاتهم وطبائعم المحتلفة، فشهد الشعر الأردي تطورا مرموقا، أما علم العروض فهو كما كان.

عضّ علم العروض الأردي بالنواجذ على جميع المصطلحات والبحور والزحافات والعلل التي تروج في علم العروض العربي مع أن بعض علماء اللغة الأردية حاول وضع بعض الأركان مع زحافات جديدة، كما وضع أبو ظفر

عبد الواحد تفعلة أفاعلن وفاعلن تن، واستخرج كمال أحمد صديقي، ستة بحار: بحر الجميل تفعلتها مفاعلاتن، بحر الخليل تفعلتها مفتعولن، بحر الشميم تفعلتها مفاتفعلن، وبحر كشير تفعلتها مستفعلتن وبحر نيهال مفتعلاتن[9] بالإضافة إلى ذلك، وبذل الفاروقي مجهودات في تطوير العروض ومصطلحاته حسب الطبائع الأردية ولكن لم يستطع أن يجعله ساري المفعول بين الأوساط العلمية الهندية.

وبمرور من الزمن حاول بعض النقاد في اللغة الأردية أن يحرر العروض الأردي ويجعله فنا مستقلا ولكنه مال إلى العروض السنسكريتي وبذل قصارى مجهوداته في إثبات أن العروض الأردي أو بعض بحوره مأخوذ من العروض السنسكريتي ويحتل في هذه القائمة اسم العروضي كندن لال كندن.

ومن الشباب المثقفين الذين اهتموا بالعروض الأردي واخترع فيه بحرين وسهل العروض لدى الطلاب والباحثين الأستاذ جنيد أكرم الفاروقي وبحوره المبتكرة كما يلي

الأول "بحر غنا" وتفعلته مفاعلن مفاعلن مفاعلن

والثاني "بحر كبير" وتفعلته مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

ولكن هذه البحور و المصطلحات لم تنل القبول والإعجاب كما ينبغي بين الأوساط العلمية ولم يتم نشر هذه الأفكار على نطاق واسع.

- [9]صدیقی، کمال احمد، آہنگ اور عروض، ص من 97 الی 96 ترقی اردو بیورو دہلی

فخلاصة القول إن علم العروض الأردي مستمد من علم العروض العربي، و في يومنا هذا في حاجة ماسة إلى علماء ونقاد يهتمون به أكثر ويطورونه تطورا مرموقا مثل العلوم اللغوية الأخرى ويجعلونه حرا من قيود اللغة العربية ومستقلا يقوم على أسس ومصطلحات تليق بالطبائع الأردية لأن طبائع اللغتين مختلفة تماما.

المصادر والمراجع:

- ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض، حققه أحمد فوزي الهيب جامعة كويت: دارالقلم للنشر والتوزيع كويت ط 8 : 1989
- أبو النجا، الدكتور حسين: في أصول العروض، دار مدني، الجزائر .2003
- أبو النجا، الدكتور حسين: قوافي الشعر العربي، دار مدني، الجزائر 2003
- أبو النجا، الدكتور حسين: أوزان الشعر العربي، دار مدني، الجزائر .2003
- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، حققه الدكتور عزة حسن :دمشق 1970
- حقي، عدنان: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دارالرشيد، دمشق بيروت
- خاقاني، محمد عمان: عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي في الأدبين العربي والفارسي: اللجنة الوطنية العمانية للتربية. 2007
- الدكتور زبير دراقي، وعبد اللطيف شريفي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1998.

- الدكتور سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.
- الدكتور علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام1993.
- الدكتور محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دارالكتب العلمية بيروت
- الدكتور نايف معروف: الموجز الكافي في علم البلاغة والعروض، دار بيروت المحروسة للطباعة والنشر، ط، ث منقحة 2008.
- الربعي النحوي، أبو الحسن علي بن عيسى: كتاب العروض، حققه محمد أبو الفضل بدران، بيروت 2000
- الشافعي، جمال الدين عبد الرحيم: نهاية الراغب في شرح عروض ابن حاجب، دارالجيل، بيروت ط1 1989
- شوشتري، خليفة: الجامع في العروض العربي بين النظرية والتطبيق: تهران
- عبد الله عطية، الدكتور عبد الهادي: ملامح التجديد في موسيقي الشعر العربي، جامعة الإسكندرية، بستان المعرفة للطبع والنشر 2002
- علي، عبد الرضا: موسيقى الشعر العربي قديم وحديثه، دار الشرق للنشر والتوزيع، الأردن 1997.
- القزويني، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، حققه الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط، ث 1994.
- نويوات، موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، بدون التاريخ. والطبعة
- آسی، محمد یعقوب: فاعلات اردو عروض کا نیا نظام، مکتبہ قرطاس پاکستان.

- پروفیسرعبد المجید ایم اے: جدید علم العروض، لالہ رام نارائن آلہ آباد، 1939
- ڈاکٹرمحمد اسلم ضیاء: علم عروض اور اردو شاعری، مقالہ پی ایچ ڈی زیر نگرانی عبادت بریلوی
- راز سرو، سرور عالم: آسان عروض اور شاعری کی بنیادی باتیں
- روحی، پروفیسر اصغر علی: العروض و القوافی، انوار الاسلام ضلع بھاول نگر 1941
- سروش، محمد اجمل: اردو غزل میں عروضی تجربات، روہی بکس فیصل آباد
- صدیقی، کمال احمد، آہنگ اور عروض، ترقی اردو بیورو دہلی
- عظیم آبادی، مرزا واجد حسین: چراغ سخن، مطبع گلشن امین آباد لکھنؤ 1915
- فاروقی، شمس الرحمن: عروض آہنگ اور بیان، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دہلی
- فن شاعری: سید ظہور احمد، دہلی
- منشی عزیز الدین: استاد شاعری، لاہور بازار کشمیري.

.... ❖❖❖❖❖ ....

الرؤية الاجتماعية في رواية "نائب عزرائيل" ليوسف السباعي: دراسة تحليلية

محمد مزمل حق *
mozammel.amu@gmail.com

ملخص البحث:

يوسف السباعي (1917-1978) واحد من أشهر الروائيين المصريين الذين ساهموا في كتابة الرواية بعد الأربعينات من القرن العشرين. وكانت هذه المرحلة مرحلة الازدهار لفن الرواية، حيث كان السباعي قدم أمام القارئ ست عشرة رواية متتالية، منها رواية "نائب عزرائيل" (1947) التي تتضمن فيها الانتقادات الاجتماعية والخلقية والمعاناة الشعبية والاضطرابات السياسية والسلطة القيادية بطابع فكاهي ومضحك. هذه الرواية مكتوبة في العصر الخطير الذي ابتلى به مصر، حيث سيطر عليها الرؤساء الديكتاتوريون الذين اتخذوا السلطة والقدرة سلاحهم لقمع الحرية، و عزرائيل (واحد من الأبطال) في هذه الرواية رمز زعيم وحاكم غرق في بحر العشق والجنس والهوى، وغفل عن واجباته، ليس له فكر ولا شعور بإصلاح أحوال المواطنين. وقد قدم السباعي الحس الوطني في هذه الرواية خلال النص الذي يعبر عن الإحساس بالارتباط والالتزام لأمة خاصة أو دولة معينة أو مجتمع سياسي، لأن الوطن هو الهدف الأول، وغيرة الكاتب الوطنية كانت شديدة في أحلام يقظته ومنامه وخياله. وفي الحقيقة، كان الوطن عنده قبل كل شيئ. وأحاول في هذه المقالة البحثية

* باحث في الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة العالية، كولكاتا، الهند.

تسليط الضوء على رؤية السباعي الاجتماعية والوطنية والقضايا الأخرى المتعلقة به التي تتجلى في نصوص الرواية.

كلمات مفتاحية: نائب عزرائيل، الرؤية الاجتماعية، الحس الوطني، فساد المجتمع، الفقر والجهل.

حبكة الرواية والشخصيات الرئيسة:

"نائب عزرائيل" هو أول رواية كتبها الروائي المصري الكبير والقاص العبقري الشهير يوسف السباعي التي صدرت لأول مرة عام 1947م. تتحدث هذه الرواية عن شخص قبض روحه عزرائيل بالخطأ وذهب به إلى الدار الآخرة حيث يتولى الرجل منصب النائب لعزرائيل. وهو في اعتقاد الكاتب ملك الموت، وتتوالى الأحداث المشوقة في قصة هذه الرواية تباعا. والقصة بها طابع فكاهي وإن كانت مثيرة بشكل رائع، ينتقد بها الكاتب المجتمع والسياسة العربية والعالمية. ويقدم فلسفة الموت والحياة ويتحدث عن سبب انهيار الثقافة العربية باسم تطورها، ويبين أخلاق الزعماء العرب وكل العواطف البشرية لأشخاص المجتمع.

تبدأ هذه الرواية برسالة خاصة يكتبها الكاتب يوسف السباعي لعزرائيل إهداءً واحتراما له، ويظهر الكاتب فيها أن عزرائيل هو بطل هذه الرواية، ودوره في هذه الرواية كالبشر، وله عواطف بشرية مختلفة، يصدر منه الخطأ والصواب ويقع في حب الحوريين في الجنة، وهو حب عذري لا جسدي. ويرى عزرائيل العالم وسكانه من قريب أثناء قبض الأرواح بأنه مملوء بالظلم والجور بالزعماء الظالمين وأخلاقهم الشنيعة. ويحس أن الجهل انتشر باسم الثقافة الغربية في العالم الإسلامي.

تناقش هذه الرواية أيضا أفكارا مهمة في شؤون الثقافة المصرية والمجتمع المصري أثناء الحرب العالمية الثانية والأحوال السياسية المصرية وفكرة تحقق الإنصاف بين الشعوب العربية والعالمية وأحوال الرؤساء والزعماء والصراع الشعبي والمجتمع وفلسفة الحب والحياة.

تقدم هذه الرواية صورة عزرائيل الذي يخطئ في قبض روح شخص، وكان ذلك الخطأ حدث لرجل اسمه "يوسف"، وبدأ ينتقل هذا الرجل إلى دار الآخرة بسبب تشابه اسمه مع اسم الشخص الذي كان من المفترض أن يموت بدلا منه. وقتذاك يبدأ "يوسف" متحيرا بالضوضاء حوله ويسمع المنادي ينادي أسماء الأشخاص واحدا فواحدا ويسمع يوسف اسما متشبها باسمه ناداه المنادي ولكن ليس هناك شخص تقدم إليه، فيتقدم يوسف ويقول أنه "يوسف" ولكن ليس "يوسف" الذي ناداه من قبل، فيصيب المنادي الحيران بهذه الحادثة ويدرك على وقوع خطأ مخجل قام به عزرائيل في قبض الأرواح. وبعد ذلك جرت المناقشة في قضية يوسف بين المنادي وعزرائيل بصدد إعادته إلى الدنيا، وبجانب ذلك يرتاح يوسف في دار الآخرة ولا يريد العودة إلى الدنيا. وأنذره عزرائيل بتهديدات الآخرة. لكن يوسف رضي بشؤون الآخرة بعد أن يطلع عليها، فيري عزرائيل أنه أصبح خطرا ولا يمكن إعادته للحياة فيتفق معه على أن يقوم نيابة عنه ببعض مهامه أو وظائفه في قبض الأرواح، وكان يوسف يتعجب بهذا الاقتراح وهز قلبه بهذه المهمة المخوفة عند ملك الموت، ولكن لابد له من القيام بها لوفاء وعده إلى عزرائيل. ويتعلم من عزرائيل تعليمات قبض الأرواح، وأخذ منه كل الأدوات والقائمة التي تسجل فيها أسماء أرواح الناس المقهورين وتخلو من أسماء الزعماء الظالمين الذين يمتصون دماء البائسين. وفي أثناء الطريق بين السماء والأرض تغير فكره وهو يريد أن يقبض أرواح الزعماء الظالمين والمستخلصين النهمين، ويخالف تعليمات عزرائيل ولا يتقيد بقائمة الأسماء

والعناوين التي أعطاها له، رغم أن قد كتبت في القائمة أسماء الأشخاص الذين قبضت أرواحهم بأمكنة معينة وأوقات معينة.

وكان يوسف يهبط واجها إلى الدنيا وحاملا عصاه وقائمة الأسماء وكيسا ليقبض أرواح الناس ويجعل الأولاد يتامى والنساء أيامى والعكس. ويتوجه إلى شاطئ البحر السيد بشر فور وصوله إلى الدنيا للبحث عن الروح الأولى وهي "زيزي إبراهيم" وكان الوقت المطلوب قبض روحها في الساعة الثانية عشرة ظهرا حين تتمتع بمياه البحر، فهاجمتها الأمواج وتغرقها، ولكن ينقذه النائب من الموت بوسيلة إعادة جسد الآخر، وليس بمجرد الإنقاذ إلا أنه يتنعم ببدنها الجميل. وهذا ما يفعله يوسف لسائر الأرواح المقبوضة ويأتي من جسد إلى جسد آخر لينقذهم من الموت ويتمتع بما يوجد من الأجساد، كما حدث للأرواح التالية. وإن يوسف بوصفه نائبا لعزرائيل يقضي فرصته في قبض الروح الثانية هو "المعلم حنفي وزوجته زهرة". كلاهما يكتبان للموت بإصابة أنقاض منزله. فمرة أخرى أخذ يوسف يبذل كل جهده لإفشال وفاتهما، فكان في النجاح. وفي الثالث هو الرجل السمين "جابر كيراشو"، وهو رجل تاجر وصاحب مَطعم كَبَاب وكفتة الأكثر شهرة في القاهرة. وقال إنه سوف يموت في مأدبة غداء عقد في مكان بسبب التجاوز في تناول الطعام. وكان بفضل براعة يوسف نجا من الموت.

وتلي الروح الرابعة وهو "محمود آفندي الفنتي" رجل فقير، ولكنه الرجل المتكبر الذي أصبح عمود الحياة لأسرته. مرة، تتم مصادمة سيارة أجرة بين يديه وقدميه عندما لم يك بحذر حين عبور الطريق بالسبب أنه فتنت به إمرأة جميلة ومثيرة اسمها "ملكة تحية الحب". وكان يوسف يتمكن من إنقاذ محمود بعد أن يبتلع تلك المرأة الجميلة. وفي إنقاذ روح الخامس (وهو أبو سعد) يفشل يوسف لأن عزرائيل فجأة يكون بقربه. وكان أبو سعد هو الشخص الذي

سوف يتم حفظه من حادثة الترام التي أحدثت عن مقتل 15 شخصا. وأصبح عزرائيل غاضبا على يوسف لأنه لم يقم بوفاء وعده. وكان الهدف الأخير في قبض الروح هو شاب جميل ينادى بـ"حسن قدري". وسيارة بورش التي كان يقودها انقلبت بسبب التهور في القيادة وعدم أخذ الحذر والحيطة إذ كان يتعاشق ويتمتع مع حبيبته اسمها "فيفي". وكانت فيفي لا تموت في مثل هذه الحوادث منذما دخلت قائمة النزاع في حادثة أخرى.

وكان عزرائيل يضبط نائبه يوسف ملتبسا بمخالفة أوامره، ويقرر إعادة روحه إلى جسده لأي قبر. ولكن من الأسف الشديد بأن عائلة يوسف النائب كانت مشغولة في المنزل في الحديث عن وثائق التأمين والمطالبات إلى الترام التي صادمته بموت يوسف. ففزع عزرائيل ليوسف بأنه سيعود إلى أسرته الفرحة بحصول على مساعدة التأمين على حياته، وشعر له عزرائيل بالأسف ولكنه لابد من إعادة روحه إلى جسده بأسرع ما يمكن قبل أن يعرف سكان الآخرة خطأه المخجل، وفكر عزرائيل برهة عن حل تلك المشكلات، وكان يوسف يطلب منه ليأخذه إلى السماء فرفض عزرائيل، لكنه وعده بأن يضع سمه في قائمة الموجة الأولى التي سيتم إلغاء حياته. وبسبب الحلم صار يوسف قلقا بالفعل للذهاب إلى الآخرة. لذلك يفضله عزرائيل بأن يعطيه فرصة يومين لفعل الخيرات، وإذا تم ذلك فإنه يضمنه بأنه يدخل الجنة. فبعد مرور يومين التقى معه عزرائيل وأنهما يطيران إلى السماء معا. وما كان فيه من حزن في النفس فهو يرى في الواقع أكثر راحة. فتنتهي قصة الرواية بصعودهما لمرة ثانية إلى السماء.

عزرائيل في خطأ شنيع:

رحل يوسف من الدار الأولى (الدنيا) إلى الدار الآخرة وكان المنادي يصيح بصوته الجهوري واحدا فواحدا، فيذهب من يناديه شاقا طريقه بين الأجساد المتراصة المتزاحمة ، وينفذ من باب ضخم آخذا مكانه في الطابور الطويل الذي يشق طريقه إلى الداخل. وسمع يوسف اسمه يفوه به المنادي ولكن كان به بعض التحريف والتبديل أو يكون اسمه يشابه اسم شخص آخر. ولذا، لم يجب يوسف ولم يجب غيره. وتكرر النداء فذكر له صحة الاسم فنظر إليه المنادي بعين ملؤها الغيظ والحنق وانتقل إلى الاسم الذي يليه واستمر في عمله. ولما خف الزحام شكا إليه يوسف بأنه مصرّ على الخطأ في نداء اسمه، فأمسك المنادي بالكتف وألقى عليه نظرة فاحصة[1]، فبدا له شيء عجيب لأن عزرائيل قد التبس عليه الأمر فقبض روح يوسف خطأً. وتركه المنادي في خارج الباب وأخذ يعدو إلى الداخل وقد بدا عليه ارتباك شديد. وفكر يوسف في انتقاله إلى الدار الآخرة سهلا بسيطا هينا لينا، "فقد انتقل إلى الدار الأخرى خفيفا لطيفا بلا دواليب ولا كرابيب، ولا عفش ولا أثاث ولا شنط.."[2] لو أدرك الأحياء ذلك لما بقي منهم مخلوق في هذه الدنيا الكريهة البغيضة، وهذا هو السبب الذي من أجله غرس في الإنسان خشية الموت والفزع منه.

وبعد قليل أقبل إليه المنادي مع عزرائيل وكان عزرائيل يهزّ رأسه في أسف شديد، فتساءل يوسف عن الحكاية، فأجاب مطرقا رأسه إلى الأرض "لست أنت المقصود حقيقة أن الاسمين متشابهان، ولكن ذلك لا يمكن أن يكون عذرا لارتكاب مثل هذا الخطأ، فهو خطأ مخجل شنيع. "وامتلأت نفس عزرائيل بالاكتئاب والحيرة"[3]. فأظهر يوسف العطف عليه وهوّن أمره وأبدى أن الآخرة لديه أحسن من الدار الأولى كثيرا ورضي بوفاته. فقبّله عزرائيل

---

1 السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية 1947، ص:8.
2 المصدر نفسه، ص:9-10.
3 المصدر نفسه: ص:11.

شاكرا إياه على هذه الشهامة لإنقاذه من ورطته. والتمس إليه أن لا يكشف على أحد عما حدث هنا من خطأ في قبض الأرواح وأن يختبئ هنا في سكون دون ضوضاء، وكان صوته مليئا بالرجاء. فهذه صورة عزرائيل الجبار الذي ترتجف من ذكره الأفئدة وتهلع من اسمه النفوس، يقع في يد الروح ويعفو عنه بهذه البساطة ويرحم عليه، وتملأ نفس يوسف بالكبرياء، ويتمنى أن يراه أهل الأرض في هذا الموقف وعزرائيل المخيف، وسرى فصعد به عزرائيل إلى السماء دون كلفة كأنهما أصدقاء عبر العصور.

أشار يوسف السباعي في هذه الرواية إلى أن كل شخص في هذا الكون ليست له البراءة من الأخطاء البشرية ولو كان عالما أو جاهلا، أو كان تلميذا أو أستاذا، أو كان صاحب السلطة والدولة أو كان ملكا جبارا، حتى كان - كما يرى الكاتب - من الملائكة، كما يقع عزرائيل في الخطأ المخجل في قبض الأرواح. وأشار إلى سنة الموت وهي سنة من سنن الحياة في المجتمع، وأحيانا بالموت يحيا الإنسان، وبالموت تحيا الشعوب وتزدهر وتتخلص من أقسى العبودية، فهذه الجدلية الفلسفية النفسية الاجتماعية هي جدل الوجود الإنساني بأسره، فلسفة الوجود والعدم فلسفة يمكن تلخيصها في أن يموت الرجل ويحيا الآخر، وهي أيضا تمركز الإنسان في جدلية الحياة والموت. وفيها تصوير من الأحوال الصعبة التي يقاسيها الإنسان في الحياة الدنيوية مع كل تحديات ومتاعب، ولكن الناس يرتاحون بهذه الأحوال وهم يتمنون أن يطيل الله عمرهم حتى يعيشوا لسنين، رغم أن الناس في الدنيا لا بد لهم أن يواجهوا الأحوال التي تشغلهم وهي توفير حوائجهم النفسية وحوائجهم الأخرى من آبائهم وأمهاتهم وأزواجهم وأولادهم وأقاربهم وكذلك الحوائج العبودية لربهم.

تصور هذه الرواية ظاهرة الدار الآخرة من ناحية إيجابية يعني الجنة وحورها الجميلات ومناظرها الجذابة وكل وسائل السعادة والسرور. وحث بها الناس على أعمال صالحة ونبه بها الظالمين المستعمرين.

إن كل رواية من روايات يوسف السباعي تتأسس على فكرة محورية تدور حولها أحداث الرواية. وفي هذه الرواية رسالة خاصة إلى أصحاب السلطة والسياسة الذين يقودون الناس ويسيطرون عليهم ظلما وجورا. ويظنون أن زمام الشعوب تحت أيديهم، وكل شيء على رهن إشارتهم وطوع بنانهم، وهم يصيبون دائما ولا يخطئون، فأشار السباعي بأن القائدين لابد لهم من تصحيح آرائهم في قضية السلطة في حقهم وفي حق الأمة. ولا بد للزعماء والسياسيين أن لا يقصروا في أداء واجباتهم، والقيام بمسؤولياتهم بالعدل والإنصاف.

عزرائيل العاشق:

فلسفة يوسف السباعي تتجلى في روايته "نائب عزرائيل"، وقلمه الساخر يلعب بالعقول والنفوس، ويهز القلوب ويجعل الشفاه تبتسم في أشد مهازل الحياة أو مأساتها[4] حتى في الموت، وفي شبح الموت، يداعب القلب عزرائيل ويجعله "عاشقا". عزرائيل يعشق ويحب. إذ لا يمكن لقلم السباعي أن يكتب شيئاً بدون حب، إنه قلم مدمن للعشق ومحترف للحب. ويجول ويصول في اختيار الموت لضحاياه، والموت لا يدقق أبدا في الاختيار، وذلك يثير أسى السباعي، فكيف يأخذ الموت روح فتاة على عتبة الزفاف؟ في حين يترك كهلا في أرذل عمره متسولا في الطريق؟ وفي الحقيقة إن عزرائيل ليس عنده نظر، وعزرائيل نفسه عاشق ولهان، أي إنه يقصد أن يقول: " إن الحب لا بد أن يلمس كل قلب،

4 يعقوب، لوسي: يوسف السباعي بين الرومانسية والواقعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007، ص: 33.

شريرا كان أم خيرا، إنسانا كان أم ملاكا، في الأرض أو في السماء، حتى عزرائيل نفسه أصابه الحب بلوعته. ويعشق واحدة من أهل الجنة. وحينما اعترض بأن قباض الأرواح لا يمكن أن يكون عاشقا.. فأظهر عزرائيل آراءه حول الحب، ليست هناك صلة بين العمل (قبض الأرواح) والحب، الحب شيء لا بد منه لكل كائن حي، إنه كالهواء الذي نتنفسه.. ولا بد من الحب ما دامت الحياة. وليس في هذا الكون من لا يشعر بالحب ولا يحتاج له، الا الجماد. والكائنات الحية لا بد لها من التوليد والتكاثر، وإلا تنقرض ولا تبقى حية. والتكاثر لا بد له في أغلب الأحيان من جنسين. ولا بد لحدوث التكاثر من تقارب بين الجنسين، ولا بد للتقارب من جاذبية تدفع أحدهما إلى الآخر، هذه الجاذبية هي ما يسمونه الحب، وهذا هو تفسير الحب في دنياكم، أما عندنا فيخيل إلي أن الكائنات أشبه بالأقطاب المغناطيسية، لا يكاد القطب السالب يقترب من القطب الموجب حتى يندفع كل منهما تجاه الآخر."[5]

ولتحليل هذه الفقرة علينا أن نتوقف قليلا لكي نفهم أن في القصة وصايا، يريد الكاتب بيانها بطريقة رمزية حيث كانت هذه الرواية مكتوبة في العصر الخطير الذي مر به مصر، إذ كان يسيطر عليها الرؤساء الديكتاتوريون الذين جعلوا الشعوب دمية سياسية وفاءا لأغراضهم. وفي هذه الرواية، عزرائيل رمز زعيم وحكيم غرق في بحر العشق والجنس والهو كما تقدم ذكره.

الحب والجنس في الرواية:

كان الحب والجنس يشغلان حيزا كبيرا في الحبكة الأدبية الحديثة، حيث أصبحت الرواية العربية وقصصها تعالجان إلى نطاق واسع قضية الحب والجنس، لأن الحب والجنس بكمّيّة موفورة في كل مخلوقات العالم، والإنسان

5 السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية 1947، ص:29.

يسعى بفطرته أن يشبع حاجته الطبيعية بما يناسب متطلبات تكوين جسده السيكولوجي، إذ الجنس حاجة طبيعية للبقاء واستمرار الحياة. وإذا كانت المرأة صاحبة الجسد الذي يدور عليه موضوع الجنس. فكان يوسف السباعي يبادر في روايته عند الحديث عن الجنس بالرؤية الثقافية ، والمرأة هي أساس الجنس في الواقع العربي، وفي هذا الواقع الذي يتملكها على مستوى المحاور الرئيسية في المجتمع. ومن أجل ذلك سن الإسلام شريعة الزواج. وهذا الواقع يبينه يوسف السباعي في هذه الرواية. ويبدو أنه يتحدث عن نفسه وتجربته في الحب لأحداث الرواية نوعا ما من سيرة حياته. وفي هذه الرواية يمثل الحب والجنس حينما قام نائب عزرائيل بقبض الروح الأولى وهي الآنسة زيزي في شاطئ البحر. وكانت هذه الفتاة في نحو الرابعة عشرة من عمرها، تحب الفتى أحمد، وهو ينتظر لها في الشاطئ تحت مظلة. واقتربت منهما فإذا هما قد استلقيا فوق البرسوار في ناحية، وتقاربا وجهاهما وأخذ يتهامسان همس العشاق. وفجأة علت عليهما موجة من أمواج البحر فقلبت البرسوار والتيار يدفعهما بعيدا عن الشاطئ. فاغتنم الفرصة وتقدم إليها نائب عزرائيل لإنقاذها من الموج، وقبض روح الفتى وتقدم إلى الفتاة يتشكل عاشقها، وقد جاش في قلبه سكرة الغرام ونشوة الهوى، وتهامس معها همس العشق والمحبة وهمّم إليها بعض أحاديث الغزل الذي أجاد في حياته، واقتربت شفته من شفتيها ليقبّلها لفرط صبابه ولإحساس شهوته معها وهي فتاة جميلة. ولكن فجأة سمع صوتا من العلبة التي فيها السمّاعة يتصل بها عزرائيل من بعيد ليسأل عن واجبه، فسمع نائب عزرائيل ضوضاء بضع الحوريات التي حوله للتسلية والترفيه. فعلم أن كلاهما في سكرة الغرام والعشق والحب. وذهب الخوف من قلبه وملأ بالفرح والسعادة. وكذلك رأينا مثال الحب والغرام والجنس في حلقة أخرى قام عزرائيل فيها بقبض الأرواح في هذه الرواية في حادثة عربة "بويك"، حيث أن الفتى والفتاة كلاهما يشربان من رحيق العشق

والمحبة في داخل العربة وهي تسرع على الشارع فوقعت الحادثة وكلاهما يطبعان قبلة رقيقة وترك الفتى يده تتحسس ساقي الفتاة. وصور الكاتب هذا المنظر ويقول بلسان البطل: "وهنا رأيت الفتاة تمد شفتيها تتحسس بهما رقبة الفتى ثم ذقنه وتقترب من شفتيه شيئا فشيئا وأحست بنشوة جارفة ولذة عجيبة.. ووصلت شفتا الفتاة إلى شفتي الفتى وأخذتا تمساهما مسا خفيفا..وهنا رأيت الفتى قد أمسك رأس الفتاة بكلتا يديه وضغط شفتيها بشفتيه ضغطا عنيفا".[6] هذا قلم السباعي الواقعي الذي يرسم كل شيء من الحب والجنس وأشار به إلى المجتمع الذي يبيح كل شيء بإسم الثقافة الغربية. ويبحث فيه سعادة الحياة.

لا تخلو رواية يوسف السباعي من ظاهرة علاقات الحب والجنس في لغتها وحوارها، بل تعدو هذه الظاهرة أحيانا في بنية القصص والرواية كما نجد في معظم رواياته وقصصه، وهي تحمل دلالات عديدة من وضوح وشفافية الحب العذري وعن شهوانيته الجنس وجسديته مما يشير إلى وجود ثقافتين لهما حضور ما المعقد في حياة المرأة وفي علاقتها بالرجل. وهذا التداخل بين العنصرين الحب والجنس يتضح بصورة كاملة حين تصل العاطفة إلى ذروتها. فإن علاقة الحب والجنس تمتلئ بحلقات كثيرة في مجال العلاقات الجنسية والعاطفية كما نجد في هذه الرواية.

صورة المجتمع والجيل الجديد في الرواية:

حينما قام يوسف بمهمته الجديدة كنائب عزرائيل، ومهمته الأولى كانت في شاطئ بحر السيد بشر. و هناك يرى أجساد النساء المثيرة التي تتشمس وتستريح وكذلك يرى بعض النساء الداخلة إلى الكابينة لتنظيف

[6] السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية 1947، ص: 127-128.

بدنها وتبديل لباسها، فينتهز هذه الفرصة الجيدة للتلصص على أجساد النساء، وهو يريد التنعم بالنساء في حياته ولكنه لا يجد فرصة مؤاتية، وقد صور يوسف السباعي المناظر المخجولة والظواهر الرديئة التي تدل على انحطاط أخلاق سكان هذه الدنيا حيث كان الشبان والفتيات يتنعم بعضهم بعضا بدفء وخلاعة، والزوج لا يبالي ما فعلته زوجته والعكس رغم أنهم يسكنون في البلاد الإسلامية. ويحكي الظواهر الاجتماعية وما يخص به انحطاط أخلاق المجتمع في الفقرة التالية:

"وبعد هنيهة أبصرت صاحبتنا قد ارتدت "المايوة" أو شيئا شبيها به.. مكونا من قطعتين.. قطعة شدت من صدرها وقطعة شدت إلى خصرها.. ويعلم الله أن القطعتين قد أظهرتا من الجسد أكثر مما سترتاه. واندفعت صاحبتنا تعدو إلى البحر وخلفها ما يقرب من عشرة شبان يصيحون في شبه مظاهره .. وبدا في البحر نشاط عجيب، فقد أثارت الفتاة ومن حولها من الشبان ضجة هائلة.. فهي تتصايح وهم يتصايحون، وهي تتضاحك وهم يتضاحكون، وقد أخذوا يقبلونها بين أيديهم كأنها دمية جميلة وهي تندفع من هذا إلى ذاك.. والناس على الشاطئ ينظرون إلى ذلك في دهشة وعجب."[7]

توضح الفقرة المذكورة مفاسد الدنيا التي أثرت كثيرا في الشبان حيث يقضون أوقاتهم بالتنعم بملذات الحياة وتبذير الأموال، وتأثروا بالعصر العولمي وهذه الظواهر تصور الانحطاط الأخلاقي. ومن مظاهره أيضا أن مهمة نائب عزرائيل الأولى كانت قبض روح الزيزي وإنقاذها من كل المنكرات الموجودة حولها. ولكنه يغتنم الفرصة للتمتع ببدنها المثير للجنس وينسى مهمته، وهذا يدلّ على أن الملك لا يختلف عن الإنسان أو المجتمع إذا عاش في المجتمع الإنساني كإنسان عادي.

[7] المصدر نفسه: ص:56-57.

صورة فساد المجتمع:

صور السباعي عزرائيل ملك الموت الذي يقبض أرواح الناس تاركا وراءه الأرامل واليتامى والدموع والأحزان وخراب البيوت. ونائب عزرائيل يؤدي مهمته بعصاه السحرية، كأنه ماريشال في يده مصير الأرواح، لكنه تحير. إن الموت لابد أن تكون له نظم وقوانين، وأن من يموت يكون وجوده على الأرض شرا وضررا ينبغي أن يمحى، لتمحى معه شروره وآثامه، أما أن يخطف روح مالا يقبله نائب عزرائيل الجديد: الإنسان الرائق الشفاف، نائب عزرائيل الذي يمثل قلمه الحب والوفاء.[8] وإنه يجد أن الموت يطيح بأرواح لا ذنب لها ولا جريرة، إنه يتصرف تصرفا طائشا لا بحكمة واعية، يترك المريض يعيش وطبيبه الشاب الذي يعالجه يموت، يترك الأرملة الكهلة المريضة الفانية، ويختطف روح العروس الشابة النضرة، دون أن تتمتع بحياتها. تترمل الزوجات ويتيتم الأبناء. ما حكمة هذه الفلسفة الغريبة البعيدة عن كل فهم وكل منطق؟ لم لا تنسق عملية الموت. لو كان هو عزرائيل، لاختطف روح المريض، وترك الطبيب وأخذ روح الأرملة الكهلة، ووهب الحياة للعروس الشابة، كان بالفعل يتمنى أن يكون مكان عزرئيل ليحكم بالعدل، ويأخذ أرواح من لا يستحقون الحياة، بل ويكون وجودهم عبثا قاسيا على هذه الحياة. وها قد سحنت له الفرصة، فيك يتصرف نائب عزرائيل؟ كيف؟ وفكر القلم، وفكر العقل وفكر الإنسان، وفكر الكاتب المحلق في أفق اللانهاية، مع تعايشه التام لواقع الأرض.[9] كما نرى أيضا في كتابة الأديبة لوسي يعقوب ميخائيل في تحليل نصوص هذه الرواية حيث تقدم ثلاث نقاط مهمة :

---

[8] يعقوب، لوسي: يوسف السباعي بين الرومانسية والواقعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007، ص: 35.

[9] المصدر نفسه: ص:36.

"**أولا**: سوف يضع قوانين ونظما للموت.

ثانيا: سوف يتصرف بحكمة تحترم الإنسان والبشر، لا تضرهم ولا تؤذيهم ولا تحطم حياتهم.

ثالثا: سوف لا يجعل البشر يفاجؤون بالموت، حتى لا تضطرب حياتهم ويصيبهم الانهيار والضياع، بل سيدركونه ويعرفون نظمه وقوانينه حتى يستعدوا له.[10]

إذن في فكر السباعي وفي تصوّره، ومن إيمانه العميق بهذا الفكر أن الموت يجب أن يكون فقط للتطهير من الجريمة ومن الشر، وعلى هذا المبدأ سوف يسير، وإن أخلف وعده، وغير من كشوف الأسماء التي يجب أن يختطف أرواحها، وهذا لا يهم، في سبيل المبدأ الإنسانية، وسلامة الأرض والبشر، فإن الغاية تسوغ الوسيلة، وعلى هذا المبدأ، انطلق نائب عزرائيل ليؤديّ مهمته في الأرض.

"هنا يظهر فكر الفيلسوف وقلمه الحقيقي، الذي مزج هذا الخيال الجامح بالواقع الحقيقي المر، فلقد تحايل بالخيال، ليظهر واقعا حقيقيا ويكشف عن نوعية من البشر، تضلل الناس، وتنشر الفسق وتخنق رقاب العباد، بسيطرة يطيحها لها منصب وجاه وحكم وتحكم".[11]

أحوال الزعماء والسياسيين في الرواية:

حاول قلم السباعي الجامح الغارق في الخيال أن يقدم صورة صادقة للمجتمع البشري الذي يعيش فيه الكاتب فيلبس "يوسف" (بطل الرواية)

[10] المصدر نفسه: ص: 36.

[11] المصدر نفسه: ص: 36.

صورة "نائب عزرائيل" ليكشف زورا وبهتانا وأثوابا تغطي أناسا لا هم بشر ولا حتى سوائم، إنهم الشر المجسد، ومع ذلك لا يوجد اسمهم في كشف خطف الأرواح الذي سلمه له عزرائيل، إنهم مجانين، ولكنهم مطلق السراح، يعيثون في الأرض فسادا وفسقا وشرا، ويحرضون الناس على قتل بعضهم البعض وتدمير العالم بحجة المحافظة على كيان أوطانهم، كأنهم لا يريدون أن أوطانهم جزء من العالم، وأن في هدم العالم هدما لأوطانهم. ولهم قدرة عجيبة على خداع الناس، والإمساك بزمامهم، بصفتهم الرسمية، إنهم "حكام وقادة وسياسيون" يحيلون الأرض جحيما، ويقطعون الرقاب ويسيلون الدماء ويقيمون دولة على دولة بالحروب والمنازعات، إنهم بالفعل مجانين، ولكنهم ليسوا في مستشفى المجاذيب، هؤلاء يمكن السيطرة عليهم، أما العظماء والساسة والقادة، فيحركهم جنونهم نحو دمار العالم، وفناء البشرية بطريقة حكمهم الموتور، إنه صراع أمم، إرضاء لشهوات نفوس مريضة، وشخصيات مهزوزة، تستغل مناصبها لإرضاء شهوات جامحة مريضة في إراقة دماء البشر!!.

هؤلاء هم من يستحقون أن تقبض أرواحهم فورا، دون هوادة أو تواكل حقنا للدماء، وإنقاذا للبشرية، منهم ومن شرهم، ومن مرض نفوسهم. هؤلاء المرضى، يجب بترهم بترا نهائيا من هذه الدنيا، هؤلاء الذين يغرقون العالم بالدماء، ويشوهون صورة الحياة، ليقفوا ويشاهدوا مآسي البشر ومذابح الإنسانية، تتراقص على مذبح شهواتهم. فيجب كشف ستر هؤلاء الذين يتسترون تحت ستار الوطنية الزائفة، والتي تخفي مرضهم النفسي، ومشاعرهم الدموية، مصاصو الدماء، إنهم لا يبحثون إلا عن مطامعهم

الشخصية وأهوائهم الذاتية لإرضاء هذه الذوات بالسيطرة على أكبر رقعة من العالم، بحجة الوطنية.[برلخ]

الحس الوطني في الرواية:

يقدم يوسف السباعي الحس الوطني خلال نصوص الرواية التي تعبر عن الإحساس بالارتباط والالتزام لأمة أو دولة معينة أو مجتمع سياسي. وهو يتضمن الرغبة في التضحية لغاية تعزيز مصلحة الوطن. وشعور مناسب وطبيعي ناتج عن ارتباط الشخص بالوطن الذي ولد وعاش فيه، وشكل من أشكال الشكر للفوائد التي عاد بها هذا الوطن عليه كالعيش على تربته، وبين مواطنيه، وتحت القوانين الخاصة به، بالإضافة لاعتبار الوطنية جزءا مهما من الشخصية، وينظر البعض إلى أن الوطنية أمر أخلاقي إلزامي ومركز للأخلاق. وفي هذه الرواية يعبر السباعي عن إحساسه الإيجابي الشديد للوطن والوطنية ويكشف أحوال الزعماء والقادة وأنانيتهم ومصالحهم الشخصية: "هؤلاء المجانين يخدعون الناس بطريقة ساحرة..هذه الطريقة هي بث ما يسمونه بالروح الوطنية..أو على الأصح روح التعصب الوطني، فالروح الوطنية هي شر ما ابتلي به الإنسان..فالوطنية بهذا المعنى هي الأنانية بأسوأ معانيها وأبشع مظاهرها فهي أنانية أمة. وهي أن تشعر مجموعة من الناس بأنهم خير من غيرهم.. وهنا يبدأ الصراع وينشب القتال.. فكل أمة تريد أن تنهش من جسد العالم أكبر قطعة يمكنها نهشها.. فيأكل الضعيف القوي.. ثم يصطدم القوي بالقوي.. فيصرعهما الصدام.. هذه هي الوطنية التي يظنها الإنسان خير ما

[12] يعقوب، لوسي: يوسف السباعي بين الرومانسية والواقعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007، ص: 37.

يفرض على نفسه..وهو لو درى لعلم أنه ما قاده إلى التهلكة شر من هذه الوطنية". ترلخ

وتقدم الأديبة لوسي يعقوب تحليلها لهذه الفقرة للرواية: "إنها أنانية لا وطنية، ومصالح شخصية لا مصالح وطنية، إنها (الأنا المريضة) وليست الكل والمجموع، الذي يحيا ويعيش بأنفاس الوطنية الصادقة، المضحية بالنفس والروح في سبيل المجموع، إن الوطنية هي الوطنية كله، لا أن يأكل القوي الضعيف، ويتستر تحت ستار الوطنية!!

ومن هنا يجب على نائب عزرائيل (يوسف) أن يبدأ التطهير، والاستئصال والبتر، من هنا يمكن إنقاذ البشرية كلها من طغيان قوة غاشمة وقوة ضاربة على شعوب مسالمة ضعيفة. من هنا يجب جمع الشمل للعالم كله، ليعيش في أمن وسلام بكل أجناسه ودياناته، وعقائده وشعوبه، ليصير محصنا آمنا ضد الحروب والتطاحن.

هذه هي العلة وهذا هو الداء، يجب إيجاد الدواء بإنقاذ الوطن الجريح والبشرية المطحونة، والإنسانية المظلومة من ظلم فئة طاغية مستبدة حاكمة، تستغل طبيعة الشعوب الهادئة المستكينة، المسالمة والطيبة والراضية، وتؤرجحها بين نار الحروب، وذل الأسر، وتشتت الشعوب والأفراد، وقيام أمة على أمة، والمجاعة، وكل ويلات الحروب، وكل النتائج التي يمكن أن تنتج من مفارقات ومنازعات ومشاكل لن تحل، ولن تبتر إلا ببتر هذه العناصر، وهذه الفئة ممن لا يستحقون الحياة، في هذه الحياة. واستعد نائب عزرائيل لهذه الرسالة الوطنية الصادقة، متخطيا فيها كل الصعبات، ضاربا بكشف عزرائيل

[13] السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية 1947، ص: 46-47.

عرض الحائط، دون من تقيد بأسماء ولا أشخاص، تم تحديدها بالفعل في كشف عزرائيل الأصلي المبجل." [يرلخ]

فالوطن والإخاء والإنسانية الحرة الكريمة والعيش في سلام وأمن وطمأنينة، أفضل ألف مرة من تعليمات يوسف السباعي التي تركز هذه الرواية.

المجتمع: صورة الفقر والمرض والجهل في الرواية:

مما لا شك فيه أن الفقر والمرض والجهل هي أهم أسباب الحالة البشعة التي يقاسيها معظم البلاد في العالم والتي أدت إلى هذا الوضع السيء الذي يعاني منه المجتمع المصري وإنه لا أمل في مستقبل بدون خوض معركة ضد الفقر والمرض والجهل. فصور الكاتب تصويرا جليا لهذه القضايا الاجتماعية والثقافية التي انتشرت في أحياء مصر الحبيبة وفي شعوبها وأفرادها بلسان نائب عزرائيل الذي قام لأداء مهمته الخاصة وهو قبض الأرواح نيابة عن عزرائيل ملك الموت، في وقت محدد ومكان معين، وهذا المكان هو "سيدي زينهم" ويخيّل إليه أن فيها المقابر قد رصت فيها الأجساد على سطح الأرض لا في باطنها، بل هنا الأحياء الذين يقومون بدور الأموات، والموتى الذين يسعون على الأرض. هنا الزعماء الذين يعرضون أحسن موقفهم لدى الشعوب لأجل مصلحتهم الشخصية. وذكر الجنود المرتزقة من الجيوش المحاربة في العصور الوسطى مشبها للجيوش المصرية، وهم جنود يحاربون من أجل الرزق وقوت العيش، ومن أجل لقمة العيش، فالقتال عندهم مهنة وحرفة لكسب الأموال والنقود، والابتعاد عن الفقر والافتقار، وهم لا يهزمون أعداءهم إلا بقدر ما يحصلون

---

[14] يعقوب، لوسي: يوسف السباعي بين الرومانسية والواقعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007، ص: 38.

عليه من غنائم وأموال مستلبة، وبقدر ما ينتهكونه من حرمات وما يسبونه من سبايا. لا يهمهم الغرض الذي يحاربون من أجله، ولكن يهمهم الأجر الذي يدفع لهم. فليس لهم من أنفسهم دافع للانتصار من أجل وطن أو مبدأ. فالحروب والكوارث وضعف التعليم وتدني الأجور من أهم أسباب أزمة الاقتصاد وبث الافتقار والجهل في مصر عبر العصور. ومن الأسف الشديد أن الكتّاب يكتبون القصص والكتب والنقد فيما يتعلق بدستور دين الإسلام والأحوال الاجتماعية من أجل الرزق فحسب. والخطيب يخطبون وهو يرجو من خطبته مطلبا، والدعاة يعلمون الدين الإسلامي ويدعون الناس إلى أعمال صالحة ولكن فيه مطلبه. والزعماء الوزراء والكبراء والشيوخ والنواب كلهم ليسوا إلا مرتزقة. كلهم يتكأكأون على محاربة الفقر والمرض والجهل، ولكن كثر الجهل لكثرة الحروب والمنازعات التي أصاب بها مصر عبر العصور. هؤلاء الزعماء لا يبغون إلا مصلحة خاصة، حتى الكاتب الذي تفيض مقالته بالنقد لهم وبالسخرية منهم، لا يهمهم من مقاله إلا أجر المقالة. أما محاربة الفقر والمرض والجهل فهي أبعد ما تكون عن ذهنه. ولم يصرف وقته وجهده في الاحساس إلى فقير أو مواساة مريض أو تعليم جاهل. فيقول نائب عزرائيل: "ما أعجب أولئك الذين بيدهم الأمر في هذا البلد، هم يحرصون على المناداة بمحاربة الفقر والمرض والجهل. مع أن المسألة في حد ذاتها لا تحتاج إلى حرب وقتال"[سملخ]

فالنقد الاجتماعي في هذه الرواية ظاهرة من الظواهر التي تحدث عنها نائب عزرائيل أثناء سيره إلى بيت "المعلم حنفي"، وصور تصويرا دقيقا الشعوب الذين يعيشون بين الحياة والموت في حالة خطيرة لا يبالي به المسؤولون والحكماء.

[15] السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية 1947، ص:73.

صورة انهيار البيوت وفساد العمران:

إن يوسف السباعي يتحرر من قيود الزمان وواقعية المكان في هذه الرواية موظفا شخصية نائب عزرائيل للنقد الاجتماعي.[16] فصور الزعماء الذين يعرضون أحسن موقفهم لدى الشعوب لأجل مصلحتهم الشخصية. ووصف الجيوش المحاربة المسماة بجنون المرتزقة الذين يحاربون من أجل الرزق فقط والعلماء والدعاة والكتاب يخطبون ويكتبون من أجل الرزق فحسب. والشعوب يعيشون بين حياة وموت بل يموتون قبل موتهم.

والانتقادات الاجتماعية الواردة في الرواية تشير إلى العلامات التي لا بد من فهمها بأن المجتمع أصبح كبيوت ومنازل بلا عماد وقوام قوي، فليس هناك من يحافظ عليه من الانهيار لعدم تواجد المسؤولين والزعماء العادلين. كما تبين لنا الرواية أن البيت الذي سوف ينهار له شكل آخر ألا وهو البلاد، والزعماء والساسة العادلون هم دعائمها، وهم يستطيعون أن يحافظوا عليها من الانهيار والانهدام، ولكنهم مشتغلون بالأمور التي تنفع أنفسهم وترفع درجاتهم دون أن يتفكروا في المنازل المحتاجة إلى مساعداتهم اللازمة . وإن في كل بيت منهار الضحايا كما حدث على بيت المعلم حنفي وكان هو وآله من الضحايا في تلك الحادثة في هذه الرواية. وإنهم سوف يموتون تحت أنقاض بيتهم المنهار، وكان نائب عزرائيل جاء لأجل إنقاذهم كما حكي في كلمة نائب عزرائيل "وبدأت أفكر في كيفية إنقاذ المعلم حنفي وآله الكرام".[17] وأشار الكاتب إلى كثرة البيوت الفاسدة التي على وشك الانهيار لأن صاحب البيت يشتغل بأعماله في اكتساب الأموال أكثر بالنسبة لعنايته ببيته المنهار أو يمكن أن يكون صاحب

---

[16] شريف، عبد العزيز: أسوار المدينة في أدب يوسف السباعي في مجموعة من الكتاب "يوسف السباعي في ذكراه الأولى، القاهرة، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، 1979م، ص:103.
[17] السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية 1947، ص: 74.

البيت هو الشخص المسكين الذي ليس لديه مصاريف لإصلاحها وما أشبه ذلك. وهناك الأزقة الضيقة بين تلك البيوت التي يمسك بعضها من الذعر بعضا، والتي تفوح منها العفونة وتجمع جوانبها القمامة وفيها يلعب الذباب، وأمام كل أبواب من البيوت مياه الغسيل النتنة الآسنة، هذه هي الملامح لتلك البيوت التي تخرب ظاهرتها كل يوم. وأن المعلم حنفي وآله علامة من الشعب المسكين الذي فقد حقوقه الإنسانية، وهو لا يستطيع إصلاح بيته رغم أنه على وشك الانهيار. وقد تبين من تلك الظاهرة أن الحكام لا يهتمون كثيرا بأمور شعوبهم، إنما هم يبالون ويتفكرون في أمورهم الشخصية وطريقة تحقيق كل ما يريدونه ويغرقون في بحر سلطتهم. وينظر النائب إلى تلك الحوادث بقلب حزين ويشكو متأسفا في قوله:

"يا لها البلد من زعمائه وكبرائه ووزرائه.. يا لها البلد من شيوخه ونوابه وكتابه.. يا لها البلد من كل أولئك المرتزقة الذين بيدهم أمره".[18]

والبلاد في هذه الرواية كمثل بيت يحتاج إلى عماد قوي من الخشب الجيد والحدائد القوية حفظا من الانهيار والانهدام، ويحتاج إلى الحكام العادلين والشبان المثقفين والشعوب المتقدمين أفكارهم. وهذا هو الداء الذي أصاب مصر منذ قرون حيث كانت حكومته استبدادية.

نتائج البحث:

يستنتج من هذا البحث بأن هذه الرواية صورت الدنيا ومصاعبها حيث كانت فيها الأخطار المحدقة الصادرة الزعماء والسياسيين المستبدين. وبطل الرواية "يوسف" يتمنى تغيير النظام المستبد، كما يتمنى تغيير الدنيا المليئة

[18] السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية 1947، ص: 71.

بأخطاء سكانها إلى الدنيا المثالية التي ليست فيها الاختلافات العرقية والطبقية وتخلو من اضطهاد الزعماء والقادة. إضافة إلى ذلك، توجّه الرواية انتقادات اجتماعية إلى المجتمع المصري و سائر الأمم في أنحاء العالم، وتتحدث عن استبداد الرؤساء الظالمين غير العادلين، وفسادات المجتمع الأخلاقية في جميع المجالات وجميع الطبقات الاجتماعية، وتسلط الضوء على الفقر والمرض والجهل المتفشية في المجتمع، وسوء قيادة الزعماء والساسة وانحراف الجيل الجديد عن سواء السبيل. ويحاول الروائي يوسف السباعي إنقاذ الشعوب والجيل الجديد من هذه المساوئ الاجتماعية والسياسية ويدعو هم إلى مكارم الأخلاق كما تتجلى في نهاية الرواية.

المصادر والمراجع:

1. السباعي، يوسف: نائب عزرائيل، مكتبة الإسكندرية، 1947م.
2. يعقوب، لوسي: يوسف السباعي بين الرومانسية والواقعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007.
3. أئمة المسلمة: الرواية نائب عزرائيل ليوسف السباعي، دراسة تحليلية سيمائية لشارل سندرس بورس، بحث مقدم إلى كلية الآداب والعلوم الثقافية بجامعة سونان كاليجاكا الحكومية جوكجاكرتا 2015.
4. شريف، عبد العزيز: أسوار المدينة في أدب يوسف السباعي في مجموعة من الكتاب "يوسف السباعي في ذكراه الأولى، القاهرة، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، 1979م.
5. مفيد، حنان: يوسف السباعي سبعة وجوه،دار الشروق بالقاهرة، مصر 2005م.
6. عيسى عماد الدين: يوسف السباعي فلسفة قلم وحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

سمات التَّعبير القُرآني في سورة التَّكوير

بحث مشترك
د. إيمان كريم جبّار الحريزيّ*
بيّنات جميل صالح الحيدريّ**

ملخّص البحث:

تُعد سورة التَّكوير ثروة ضخمة من التّعبيرات الأنيقة المنتقاة بشكلٍ فريد؛ لتلوين المشاهد بأساليب مُتعدّدة مختلفة عن الأساليب المعروفة. منها المُستوى الصَّوتي الذي أسهم بشكل كبير في إيضاح المعنى من خلال التّكرار الحكيم الهادف وجمال التخييل الحسِّي الذي برهن عليه التَّطابق والتَّضاد والذي ورد في الآيتين : (وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17) وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18))، والفاصلة القرآنية وأهميتها في تمكين المُتلقي من تذوّق سحر المُفردة القرآنيّة. أمّا الجزء المتعلّق بالبنية والسياق فيكشف عن أهميّة انتقاء الألفاظ ومراعاة الفروق الدَّقيقة بينها، والتَّوازن الدقيق بين الذِّكر والحذف، والتَّناسب في البيان القرآني.

وبعد هذه الشَّذرات الإيمانيّة نصلُ إلى أنّ الهدف الأساس للسُّورة، هو الغرض التّربوي؛ لترسيخ الإيمان في القلب، وحسن التَّوكل على الله خالق السَّماوات والأرض، الذي بيده مقاليد الأمور، إذ يقول للشَّيء كُن فيكون. والهدف الآخر: هو تصديق رسول الله (صلى الله عليه و آله وسلَّم) وأنَّه لا ينطق عن الهوى.

* تدريسية في قسم اللغة العربية/كلية التربية للبنات/ جامعة الكوفة.
** باحثة عراقية

الكلمات المفتاحية: سمات، التَّعبير، القرآني، سورة، التَّكوير

المقدِّمة:

الحمدُ لله الذي أنزل القرآن هُدًى ونورًا، وجعله للعالمين دستورًا، وجعل له حلاوة وعليه طلاوة لمن تلاه حق التّلاوة، وصلَّى الله وسلم وبارك على سيدنا مُحمّد الّذي كان خُلُقُه القرآن، وعلى آله وأصحابه والتابعين بإحسان، ما اختلف الملوان، وتعاقب الجديدان، وبعد:

فإنّ للقرآن الكريم سمات امتاز بها من غيره وقد كانت -تلك السِّمات- وما زالت مثار الإعجاب، ومصدره من عصر النّزول حتّى الآن، وحتّى قيام السّاعة.

تأسيسًا على ما تقدَّم آثرنا البحث في (سمات التَّعبير القُرآني في سورة التَّكوير).

وقد قُسِّمَ البحث على مبحثين، يتقدّمهما تمهيد، و يتبعهما خاتمة لأهم النتائج المُستخلصة منهُ.

أمّا التَّمهيد فجاء بعنوان :(نفحات إيمانيّة من سورة التَّكوير) تناولنا فيه شيئًا يسيرًا عن السورة المباركة؛ من حيث: (نوعها، و ترتيبها، ومقاصدها، و فضل قراءتها).

أمّا المبحث الأول فجاء بعنوان: (سمات التَّعبير القرآني في البنية الصوتيّة) وضمّ ثلاث سمات هي: (التّطابق والتّضاد) و(التّكرار) و(الفاصلة القرآنيّة).

وخَصِّصَ المبحث الثاني لـ: (سمات التَّعبير القرآني في البنية والسّياق)، وضمّ أربع سمات هي: (تخيُّر اللفظ)، و(الذِّكر والحذف)، و(التَّشابه والاختلاف) و (التَّناسب في سورة التّكوير).

التَّمهِيد: نفحاتٌ إيمانيّة من سورة التَّكوير

أوّلًا: نوع السُّورة

نزلت في العهد المكّي (سبعٌ وثمانون) سورة وكانت سورة التكوير من بينها؛ فهي مكيّة إجماعاً(لخ).

ومن خصائص السّور المكية الدّعوة إلى التوحيد، وعبادة الله وحده وإثبات الرّسالة، وإثبات البعث والجزاء وذكر القيامة وأهوالها، والنّار وعذابها، والجنّة ونعيمها ومجادلة المشركين، بالبراهين العقليّة والآيات الكونيّة(بر) وهذا ما نلحظهُ في سورة التَّكوير.

ثانياً: ترتيبها من حيث النُّزول

سورة التكوير هي السّورة الواحدة والثمانون ضمن الجزء الثلاثين من القرآن الكريم، نزلت على الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) بعد سورة (المسد)، ونزلت سورة المسد بعد سورة (الفاتحة)، ونزلت سورة الفاتحة فيما بين ابتداء الوحي والهجرة إلى الحبشة، فيكون نزول سورة التَّكوير في ذلك التاريخ أيضًا(تر).

ثالثاً: مقصدها

[1] ظ:مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السور؛ أبي بكر البقاعي(ت 885هـ)، الطبعة الأولى، مكتبة المعارف – الرياض 1408هـ، 3/ 160.

[2] ظ:الموسوعة القرآنية خصائص السور؛ جعفر شرف الدين، الطبعة الأولى، دار التقريب بين المذاهب الإسلامية - بيروت، 1420 هـ، 3/5.

[3] المرجع نفسه: 11/ 93.

الكلام فيها مسوقٌ لبيان أحوال القيامة وأهوالها، ومع أنَّ الإدراك البشري يعجَز عن تصوّر ذلك اليوم المهول إلّا أنّه يمكن أن تتراءى لنا أحداثه؛ من خلال الْأُسْلُوبُ المُتبَع في الآيات المباركات من الصياغة الشرطية وبما تدل عليه من تهويل الأحداث المترقّبة من أجل قصد الاهتمام بما سيتم ذكره[4] إذ قال رسولُ اللَّه (صلى الله عليه و آله وسلَّم): « مَن سَرَّهُ أَنْ يَنْظُرَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ كَأَنَّهُ رَأْيُ عَيْنٍ فَلْيَقْرأْ: {إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ} و {إِذَا السَّمَاءُ انفَطَرَتْ} و {إِذَا السَّمَاءُ انْشَقَّتْ} »[5].

هذه الأحداث الكونية الضّخام وما يصاحبها من انقلاب كوني هائل كامل، يشمل: الشّمس، والنّجوم، والجبال والبحار، والأرض، والسّماء، والأنعام والوحوش، كما يشمل بني الإنسان تشير بجملتها إلى أنَّ هذا الكون الذي نعهده يصبح رماداً[6]. فعندما تقع هذه الأحداث كلّها في كيان الكون، وفي أحوال الأحياء والأشياء، وبخاصّة أنّها رحلة طويلة شاقّة تقطعها النَّفس إلى أنَّ تقع على حقيقة المرحلة حيث تنتهي الخلائق إلى صورة أخرى من الكون ومن الحياة ومن الحقائق غير ما عهدت نهائيًا في هذا الكون المعهود. وهذا ما تستهدف السورة إقراره في المشاعر والقلوب؛ كي تنفصل من هذه المظاهر الزائلة مهما بدت لها ثابتة وتتصل بالحقيقة الباقية. حقيقة الله الذي لا يحول ولا يزول، حين يحول كلّ شيء ويزول[7].

---

[4] ظ:غاية المقصد في زوائد المسند؛ أبو الحسن الهيثمي(ت807هـ)، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1421 هـ، 3/ 254.

[5] سنن الترمذي؛ أبو عيسى الترمذي(ت279هـ): الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي – بيروت 1998م، 3/290.

[6] ظ: في ظلال القرآن؛ سيّد قطب الشاربي، الطبعة السابعة عشر، دار الشروق - بيروت- القاهرة - 1412 هـ: 6/ 3837.

[7] ظ:خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية؛ عبد العظيم المطعني، الطبعة الأولى، مكتبة وهبة، 1413هـ، 1/209.

عندئذٍ لا يبقى لدى النفوس شكٌ في حقيقةِ ما عملت، وما تزودت به لهذا اليوم، فالمراد إذن ما أحضرته في صحائفها، وما أحضرته عند الحساب، وعند الميزان من آثار تلك الأعمال، فأثيبت على قدر عملها.(عَلِمَتْ نَفْسٌ مَا أَحْضَرَتْ (14)) [التكوير: 14] وهذا هو جواب الشروط الاثني عشر، والغاية التي من أجلها شدَّت الرحال[□].

وتبين السورة بتعبيرٍ متأنِّق بالقسم المنفي المراد به التّعريض بالقسم لا وقوع القسم ذاته، أنّ هذا الحقّ واقع ولا يحتاج لقسمٍ يؤكده (فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ (15) الْجَوَارِ الْكُنَّسِ (16)) [التكوير: 15، 16] فالفاء هنا مرتبطة بما وقع جوابًا للشرط «إذا» في أول السّورة وهو قوله تعالى (عَلِمَتْ نَفْسٌ مَا أَحْضَرَتْ (14)) وذلك أفاد تحقيق البعث والجزاء، فلا أقسم لكم على توكيده بالخُنَّسِ، الجوارِ الكُنَّسِ[بي]، فإذا تذوقنا هذا التصوير الحيّ الجميل وجدناه يتجلى بصورةٍ واضحة في مثل تعبيره اللطيف عن النّجوم والكواكب في جريانها وَاخْتِفَائِهَا كالظباء في كناسها وظُهُورِهَا، والليل وكأنّه حي أَقْبَلَ وَأَدْبَرَ، أَوْ أَضَاءَ وَأَظْلَمَ، والصبح وكأنه يتنفس : أَيْ أَظْهَرَ وَأَشْرَقَ، وأنفاسه النور والحياة، وَهُمَا أَثْرانِ مِن آثَارِ الشَّمسِ فِي غروبها وشُرُوقِهَا[لحلخ] (وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17) وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18)) [التكوير: 17، 18].

---

[8] ظ: مفاتيح الغيب؛ أبو محمد فخر الدين الرازي، دار إحياء التراث العربي – بيروت 1420هـ 31/ 67، معاني القرآن وإعرابه؛ أبو إسحاق الزجاج، الطبعة الأولى، عالم الكتب – بيروت 1408هـ، 5/ 291.

[9] ظ: التفسير القرآني للقرآن؛ عبد الكريم يونس الخطيب، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي – القاهرة، (د.ت)، 16/ 1472.

[10] ظ: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن؛ محمد أمين الشنقيطي، الطبعة الأولى، دار الفكر بيروت – لبنان 1415هـ، 8/ 444.

فإن تأمّلنا جمال التصوير القرآني وجدنا أنّ هذا الوصف لليوم الآخر هو للرسول الذي حمل هذا القول وأبلغه ويذكر صفة هذا الرسول الذي اختير لحمل هذا القول وإبلاغه بأنّه كَرِيمٌ عند ربّه. وربّه هو الذي يقول (ذي قوة) ممّا يوحي بأنّ هذا القول يحتاج في حمله إلى قوة في مقامه ومكانته عند ذي العرش العليّ الأعلى، مطاع في الملأ إذ تطيعه الملائكة، أمينٌ عند الله على وحيه ورسالته وغير ذلك ممّا ائتمنه عليه، وهذه كلّها صفات الرسول الذي حمل القول وأدّاه وهو جبريل[11] (عليه السلام). (إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ (19) ذِي قُوَّةٍ عِنْدَ ذِي الْعَرْشِ مَكِينٍ (20) مُطَاعٍ ثَمَّ أَمِينٍ (21) وَمَا صَاحِبُكُمْ بِمَجْنُونٍ (22)) [التكوير: 22]. ثمَّ انتقل الذكر للنّبي الأكرم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) واستعملت الآية عند ذكره لفظة (صاحبكم)؛ لتشير إلى أهل مكة بأنّه ليس بغريبٍ عليهم وإنّما معروف عندهم بصحّة العقل، ورجاحة الفكر، وأصالة الرأي، فقد رأى جبريل (عليه السلام) على صورته بالأفق المبين بمطلع الشَّمس الأعلى (وَلَقَدْ رَآهُ بِالْأُفُقِ الْمُبِينِ (23)) [التكوير: 23] فما لكم حين جاءكم بالحق تقولون فيه ما تقولون وتذهبون في أمره المذاهب وهو الأمين على الغيب الذي يحدثكم عنه عن يقين[12].

[11] ظ: جامع البيان في تفسير القرآن؛ أبو جعفر الطبري(ت310هـ)، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة- بيروت، 1420هـ، 24/ 258.

[12] ظ: زاد المسير في علم التفسير؛ جمال الدين الجوزي(ت597هـ)، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي – بيروت 1422هـ، 24/ 258، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: أبو القاسم الزمخشري(ت538هـ)، الطبعة الثالثة، دار الكتاب العربي – بيروت 1407هـ، 4/ 713.

وأمام هذا البيان المُوحي الدقيق يُذكّرهم أنَّ طريق الهداية مُيسّر لمن يريد، وقد منحهم الله هذا التيسير (لِمَنْ شَاءَ مِنكُمْ أَن يَسْتَقِيمَ (28))[التكوير: 28، 29] أن يستقيم على هدى الله في الطريق إليه[13].

وتأتي الآية الأخيرة ؛لتعلّم الإنسان أنّ المشيئة في التوفيق إليه، وأنّهم لا يقدرون على ذلك إلّا بمشيئة الله وتوفيقه[14](وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (29))[التكوير: 29].

رابعًا: فضلها

إنّ في قراءة سورة التكوير الفضل الكثير وشأنها في ذلك شأن باقي سور القرآن الكريم؛ فقد وردت فيها روايات عدّة، منها: سُمع رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) يقرأها عند الفجر[15].

وروي عنه (صلى الله عليه وآله وسلم) أنّه قال : «من قرأ سورة إذا الشَّمسُ كُوِّرت أعاذه الله أنْ يفضحه حين تنشر صحيفته»[16].

وقال (صلى الله عليه وآله وسلم) في فضلها :«من أحبّ أن ينظر اليّ يوم القيامة فليقرأ إذا الشَّمسُ كُوِّرت»[17].

[13] ظ: التحرير والتنوير؛ محمد الطاهر بن عاشور التونسي(ت 1393هـ)، الطبعة الأولى، الدار التونسية للنشر – تونس 1984م، 3/166.
[14] ظ:معاني القرآن وإعرابه: 5/293.
[15] المجتبى من السنن: أبو عبد الرحمن النسائي(303هـ)، الطبعة الثانية، مكتب المطبوعات الإسلامية – حلب1406هـ، 2/ 157.
[16] الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: 4/ 714.
[17] مجمع البيان في تفسير القرآن : ؛(أمين الاسلام)أبو علي الفضل بن الحسن الطبرسي (ت548هـ)، الطبعة الأولى، مؤسسة آل البيت (عليهم السلام)لإحياء التراث–قم المقدسة، ربيع الأول 1417هـ، 10/670.

المبحث الأول: سماتُ التَّعبير القرآني في البنية الصَّوتيَّة

أوّلًا: التطابق والتَّضاد

إذا ما تأملنا إيحاءات التَّصوير القرآني في سورة التكوير وجدنا أنّ التضاد يتجلّى بصورة واضحة في قوله تعالى : (وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17)) [التكوير: 17] وبالتحديد في كلمة (عسعس) والتي تعني أقبلَ بظلامِه أو أدبر (□لخ).

فقوله تعالى (والليل): الواو للقسم، والليل اسم مجرور بواو القسم. والجار والمجرور متعلقان بفعلٍ محذوف تقديره (أقسم). و(إذا)ظرف متعلق بفعل القسم. وجملة (عسعس) في محل جر بإضافة الظرف إليها، (والصُّبحُ إذا تنفَّس) عطف على الجملة الأولى(بيلخ)، وجواب القسم(الحبر) هو قوله تعالى: (إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ (19)) حيث أقسم سبحانه و تعالى في الآيات الكريمة على أنَّ القرآن نزل به جبريل (عليه السلام). وأنّ مُحمّدًا (صلّى الله عليه وآله وسلّم) ليس كما يقول أهل مكة، ذلك أنهّم اتّهموه بالجنون، وما بقولٍ يقولَه من عند نفسه(الخبر).

[18] ظ: إعراب القرآن وبيانه؛ محيي الدين مصطفى الدرويش(1403هـ): الطبعة الرابعة، دار الإرشاد للشؤون الجامعية - حمص – سورية 1415هـ، 393/10.

[19] ظ: المرجع نفسه: 394/10.

[20] ظ: معالم التنزيل في تفسير القرآن؛ أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي (ت510هـ)، الطبعة الأولى، دار السلام للنشر والتوزيع – الرياض1416هـ، 217/5.

[21] ظ: التبيان في تفسير القرآن؛ شيخ الطائفة أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت460هـ)، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي – بيروت1423هـ، 277/10.

(وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17)) أي أدبر، وقيل: أقبل، وهو من الأضداد[بربر]، وكلا المعنيين حسنٌ. (وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18)) أي: إذا أضاء وامتد ضوؤه، يقال: تنفَّس الصُّبح وتنفَّس النَّهار إذا امتدَّ بضوئه، وفي الآيتين استعارة مكنية، فقد شبه (سبحانه وتعالى) الليل بإنسانٍ يُقبل ويُدبر ثم حذف (المشبّه به) وأتى بشيءٍ من لوازمه وهو التنفس أي: خروج النفس من الجوف، وهو تعبيرٌ تدُبُّ فيه الحياة واليقظة الشاملة للكون بعد هدأة الليل، وكأنّه كائنٌ حيٌّ يتنفس بالنور بعدما كانت الطبيعة هادئة لا حياة فيها ولا نفس. حتى لا يكاد يحسّ بها ولا يشعر، فلمّا أقبل الصُّبح صحَا الكون، ودبّت الحياة في أرجائه[تربر].

أو يقال: إنّه شبّه الليل بالمكروب الحزين الذي حُبس بحيث لا يتحرك، فإذا تنفَّس وجد راحته وهنا لّما طلع الصبح، فكأنّه تخلَّص من الحزن كليًّا، فعبّر عن ذلك بالتنفس[يربر].

فبرهنت بذلك الآية المباركة على جمال التخييل الحسِّي في التصوير القرآني عن طريق التشخيص؛ فـ(الليل والصُّبح) بفضل التخييل الحسِّي المشخص ليسا أمرين معنويين مجردين ولا ظاهرتين طبيعيتين، وإنّما هما شخصان حيّان كأيّ شخصين من البشر يأتي الأوّل (الليل) يعسّ ويمشي في الظلام، ويعقبه الثاني (الصبح) عند الشروق يبدأ نهاره بالأنفاس العميقة[سمبر].

---

[22] ظ: مباحث في علوم القرآن؛ صبحي الصالح، الطبعة الرابعة والعشرون، دار العلم للملايين 2000م، 309/1، تاريخ نزول القرآن؛ محمد رأفت سعيد، الطبعة الأولى، دار الوفاء – المنصورة، مصر 1422هـ، 136/1.

[23] ظ: من بلاغة القرآن؛ د. أحمد بدوي: 57-58.

[24] ظ: اعراب القرآن وبيانه: 10 /393.

[25] ظ: اعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني؛ صلاح الدين الخالدي، الطبعة الأولى، دار عمار 1421هـ، 341/1.

وتلك الدِّقة في استعمال الألفاظ مكَّنت متدبر القرآن الكريم من أن يعيش الإحساس الموصوف في الآيات إحساسًا قويًّا يجعله يعيش الشّعور وكأنَّ الحدثَ واقعٌ والصورة مرسومة بالفعل أمامه.

ثانيًا: التَّكرار

بعد التأمل بأسلوب الصياغة القرآنية للسورة المباركة وجدناه مُزيّنًا بالشرط الذي افتُتِحت به السورة، إذ تكررت فيها الجملة الشرطية ولم يقتصر ورودها على مطلع السورة؛ بل تجاوز ذلك إلى اثني عشر موضعًا متتاليًا فيها، فإنّ القرآن في غالب فواتح السور من هذا النوع لا يكتفي بفعل شرطٍ واحد – كما هو الحال في غيره – بل يقرن به أشباهًا ونظائر يطول تأمل السامع فيها وتضاعف من تشوقه إلى الجواب كلّما انتقل من جزء إلى جزء آخر – والأسلوب الشرطي يمتاز بربطه بين تلك الأجزاء ربطًا ملاحَظًا فيه ترتُّب السَّبب على السَّبب – فيأتيه الجواب بعد تلهُفٍ وطول ترقُب فإذا ذكِر الجواب بعد هذه الإثارة وهذا التشويق تمكّن أيّما تمكُّن(26).

و إنَّ في إعادةِ (إذا) إشارة الى أنّ مضمون كلِّ جملة من هذه الجمل الاثنتَي عشرة مستقل بحصول مضمون جملة الجواب عند حصوله بقطع النّظر عن تفاوت زمان حصول الشروط وتعدُّد الجمل التي أضيفت إليها أداة الشرط (إذا) بعد واو العطف، إذ إنّ كل تكرير يأتي لفائدة هو إطناب، أمّا ذلك الإطناب فاقتضاه قصد التهويل(27).

ثالثًا: الفاصلة القرآنية

---

[26] ظ: خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية؛ عبد العظيم المطعني: 1/ 208.

[27] ظ: التحرير والتنوير: 30/140.

إنّ للفاصلة أثرًا مهمًا في إثراء المعنى وترسيخه، فهي كالخرزة التي تفصل بين خرزتين في عقد جميل ومنسّق. إذ إنّها متوافقة مع كلمات السّورة ومتناسبة مع موضوعها و السِّياق العام الذي وردت فيه حتّى يكون ختام الآية ختامًا موضوعيًا متناسبًا معها[□بر].

ومن الملاحظ أنَّ الفاصلة في الجزء الأول من السورة – والذي تتمثل فيه حقيقة يوم القيامة وما يصاحبها من انقلاب هائل – قد ختمت أواخر آياته بالتاء الساكنة وهي من الحروف المهموسة، وتساوت الوحدات الصوتيّة، وقد صوّر انحباس الأنفاس في ذلك المشهد المخيف الذي تتهيأ فيه النفوس لموقفٍ لا مثيل له وهو انتهاء الحياة الأولى من الكون[بيبر]. وذلك النوع من الفواصل يمثل جزءًا من الآية معنىً ومبنىً إذ لا يتم معنى الآية إلّا به[لحتر].

ثمّ التزمَتْ السورة فاصلة أخرى لتشعر القارئ بأنّه انتقل من جوٍّ إلى آخر في جزئها الثاني المتمثل بقوله تعالى : (فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ (15) الْجَوَارِ الْكُنَّسِ (16) وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17) وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ)[التكوير: 15 - 18] والمنتهي بصوت السين المتحركة. وهمس السين يوحي بخفّة وقعها في الأذن وتناسب تلك الخفّة هدوء الليل وسكونه أمّا الحركة فتناسب حركة الصباح وتنفّسه[لختر].

28 ظ: اعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني: 320-327.
29 ظ: خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية: 1/ 210.
30 ظ:جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم(رسالة ماجستير)؛ محمد الصغير ميسة: 79.
31 سورة التكوير دراسة لغوية أسلوبية(بحث منشور)؛ د. هدى هشام اسماعيل: 8.

أمّا المقطع الأخير من السورة فتتنوّع فيه الفاصلة بين النون والميم لتناسب أوجه العناية الالهية بالإنسان. ثمّ ختمت بفاصلة النون القاطعة والحاسمة والتي تُعبّر عن مشيئة الله التي لا يمكن العدول عنها وتغييرها[32].

المبحث الثاني: سمات التَّعبير القُرآني في البنية والسِّياق

أوّلًا: تخيُّر اللفظ

ممّا لاشكّ فيه أنّ القرآن الكريم ينتقي من الألفاظ الفخمة والجزلة والتي فيها من الإعجاز ما لا يحصى، إذ تبلغ من الكمال مبلغًا أرقى من أنْ تُدركها حواسّ البشر، أو تحيط بها. لكنَّنا نحاول أن نبيّن أهم الجوانب الجماليّة في الخطاب القرآني ونفهم الغاية من وضع كلّ لفظٍ موضعَه واستعماله دون غيره من الألفاظ، لأنّ من ذاق طعم الفصاحة وعرف أسرار الألفاظ أدرك أهميّة انتقائها والتي تكمن في تثبيت المعنى.

والقرآن الكريم أعلى طبقات الكلام وأرفعه "يختار الكلمة الدقيقة المعبّرة ويفضّل الكلمة المصوّرة للمعنى أكمل تصوير، ليشعرك به أتمّ شعورٍ وأقواه حتى تكاد تؤمن بأنَّ هذا المكان كأنّما خلقت له تلك الكلمة بعينها، وأنّ كلمة أخرى لا تستطيع توفيه المعنى الذي وفَّت به أختها"[33].

ومن دقة التمييز بين معاني الكلمات من أجل أن تؤدي كلّ واحدة منها دورها في القرآن الكريم نجده يُفرّق بين التكوير والطَّي على الرغم من توافق المعنيين؛ إذ نجد مفردة الطَّي تصاحب السِّياق المُتضمّن ذكر السَّماء نحو

---

[32] ظ: جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن: 90.
[33] من بلاغة القرآن: 51-52.

قولـه تعـالى:(يَـوْمَ نَطْـوِي السَّـمَاءَ كَطَـيِّ السِّـجِلِّ) [الأنبيـاء مـن الآيـة: 103]

وقوله:(وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ) [الزمر: 67].

أمّـا لفظـة التكـوير فنجـدها مصاحبـة للشـمس (إِذَا الشَّـمْسُ كُـوِّرَتْ) [التكوير: 1] وربّما يعود ذلك الى طبيعتيهما، فالشمس مكوّرة إذ تتناسب معها لفظة التكوير فاللفظ يرسم الشكل و (كوّرت) لفّت وذهب بضوئها من كوّرت الشيء إذا لففته على وجه الاستدارة والمراد به طويت كطيّ السجل[34] بمعنى اللَّف كما تلفّ العمامة. أمّا السّماء فقد تلقى وتطرح عن فلكها[35] بعد أن كانت مبسوطة منتشرة على نسقٍ مناسب للمقصود من نشره فإذا انتهى المقصود طوي المنشور[36].

و إذا أصغينا إلى بديع الذكر لاحظنا أنَّ السياق القرآني قد استعمل العِشار تحديدًا من بين أسماء النوق ولم يستعمل أي اسم آخر كالقلوص مثلاً؛ لأنّ العشار هي النوق الحوامل جمع (نفساء) وهي التي أتى على حملها (عشرة أشهر)، ثمّ هو اسمها إلى أن تضع إلى تمام السّنة فيستفاد حينئذٍ من مولودها ومن لبنها فهي أثمن ما يكون عند أهلها. أمّا القلوص فهي النوق التي مازالت صغيرة و تبلغ من العمر (تسعة أعوام) فلم تصل بعد الى الأهميّة التي وصلت إليها العشار عند العرب[37].

"روي أنّ النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) مرّ في أصحابه بعشار من النوق فغضَّ بصره فقيل له: هذه أنفس أموالنا فلمَ لا تنظر إليها فقال: قد

---

34 ظ: اعراب القرآن وبيانه : 1/ 388-389.
35 الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل : 1/ 388-389.
36 ظ: التحرير والتنوير : 24/ 62.
37 ظ: جامع البيان في تفسير القران: 24/ 135-240، التحرير والتنوير: 30/ 142.

نهاني الله عن ذلك[38] ثم تلا : (وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَى مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْهُمْ زَهْرَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ وَرِزْقُ رَبِّكَ خَيْرٌ وَأَبْقَى) [طه: 131]".

ثانيًا: الذكرُ والحذفُ

يُلوّن الحذف ظاهرة أسلوبية مبثوثة في أغلب وربّما كلّ السور التي صُوِّرت فيها مشاهد القيامة الغيبية الخفية؛ لأنّ السياق يستلزمه ويستدعيه. وهذا ينبّه الى أسرار تكمن وراء ذلك الحذف بالتأكيد[39].

ومن ذلك حذف (الفاعل) تنزيهًا له وصيانةً وحفظًا، ولا سيّما أنّه معلوم من السياق، واضح في الأذهان. وهذا المقام يوجّه نظر الإنسان ويدفعه إلى التدبّر والتأمل، ليرى حقيقة الكون ومصيره الذي سوف يؤول إليه[40]. وذلك ما نجده في اثني عشر موضعًا من سورة التكوير... (كُوِّرَتْ، انكَدَرَتْ، سُيِّرَتْ، عُطِّلَتْ، حُشِرَتْ، سُجِّرَتْ، زُوِّجَتْ، سُئِلَتْ، نُشِرَتْ، كُشِطَتْ، سُعِّرَتْ و أُزْلِفَتْ). وأنّه قد تمّت الصياغة باستخدام الفعل المبني للمجهول وحذف الفعل بعد أداة الشرط (إذا)، وولّى الاسم مرفوعًا أداة الشرط. ثمّ فسَّر ذلك الفعل المحذوف بإعادته بعينه بعد الاسم المرفوع. والفعل المحذوف في هذه المواضع هو فعل الشرط، ويجب تقديره في مثل هذه الاستعمالات؛ لأنّ أدوات الشرط مختصّة بالدخول على الأفعال دون الأسماء. ودليل الحذف هو ما ذهب إليه البصريون : بأنّ أدوات الشرط لا تدخل إلا على الأفعال[41].

---

38 إعراب القرآن وبيانه: 10/ 389.

39 ظ: من بلاغة القرآن: 95.

40 ظ: الفعل المبني للمجهول؛ أيمن عبد الرزاق الشَّوا، الطبعة الأولى، دار النشر للجامعات، مصر، 2007م: 235-236.

41 ظ: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين؛ أبو البركات كمال الدين الأنباري(ت 577هـ)، الطبعة الأولى، المكتبة العصرية، 1424هـ: 2/ 505.

"وهذا الأسلوب هو لقصد الاهتمام بذكر ما أسندت إليه الأفعال التي يغلب أن تكون شروطًا لِـ(إذا) لأنّ الابتداء بها أُدخل في التهويل والتشويق وليفيد ذلك التقديم على المسند الفعلي تقوّي الحكم وتأكيده في جميع تلك الجمل ردًّا علّة إنكار منكريه فلذلك قيل :" إذا الشَّمسُ كُوِّرت ولم يقل: إذا كوِّرتْ الشَّمس، وهكذا نظائره" [42].

ثالثًا: التَّشابه والاختلاف

هناك تشابه بين سورتي التَّكوير والانفطار من جهتي الشكل والمضمون. إذ إنّ هذه السورة (الانفطار) كأنّها من تمام سورة التّكوير لاتحاد القصد فاتصالها بها واضح [43].

وعلى الرغم من اشتراك السّورتين في الدلالة على موضوعٍ واحد إلّا أنّهما يختلفان في أسلوب عرض مشاهد يوم القيامة.

إذ إنّ سورة التَّكوير امتازت بطابع الحركة والسُّرعة في الاستجابة وأكّد ذلك؛ أنّها السورة الوحيدة في القرآن الكريم التي جاء فيها (اثنا عشر) ظرفًا مُتعلّقًا بيوم القيامة معطوفة على بعضها البعض من دون فواصل. أمّا سورة الانفطار فقد امتازت بطابع التّهويل والتّعظيم والذي يؤكده مجيء الظروف الأربعة على صيغ أفعال تعطي دلالة التهويل والتعظيم: انفطرت، انتثرت، فُجّرت، بُعثرت [44].

---

42 التحرير والتنوير: 30/ 141.

43 ظ: البرهان في تناسب سور القرآن؛ أحمد الغرناطي، الطبعة الأولى، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. المغرب، 1410 هـ 358.

44 ظ: دلالة سور التكوير والانفطار والانشقاق على أحداث يوم القيامة (دراسة اسلوبية مقارنة)(بحث منشور)؛ عمر علي حسان عرفات: 15.

أمّا الآيات المتشابهات فهي: قوله جلّ عُلاه: (وَإِذَا البحار سُجِّرَتْ)، وفي الانفطار: (وَإِذَا البحار فُجِّرَتْ) ؛ لأَنَّ معنى (سُجِّرَتْ)عند أكثر المفسّرين: أُوقدت، فصارت ناراً، من قولهم:" سجّرت التنوّرَ"(سمير). وقيل: بحار جهنّم تُملأُ حميمًا، فيعذّبُ بها أَهلُ النَّار. فخُصّت هذه السّورة بـ (سُجّرت)؛ موافقةً لقوله تعالى: (سُعِّرَتْ) ليقع الوعيد بتسعير النار وتسجير البحار، وفي الانفطار وافق قوله: (وَإِذَا الكواكب انتثرت) أَي: تساقطت (وَإِذَا البحار فُجِّرَتْ) أَي: سالت مياهها ففاضت على وجه الأَرض، (وَإِذَا القبور بُعْثِرَتْ): قُلِبت وأُثيرت. وهذه أَشياءُ كلّها زالت عن أَماكِنها، فلاقت كلٌّ واحدة قرائنَها(سمير).

قوله: (عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّآ أَحْضَرَتْ)، وفي الانفطار (قَدَّمَتْ وَأَخَّرَتْ)؛ لأَنَّ ما في هذه السّورة متَّصل بقوله: (وَإِذَا الصحف نُشِرَتْ) فقرأَها أَربابها، فعلمت ما أَحضرت، وفي الانفطار متَّصل بقوله: (وَإِذَا القبور بُعْثِرَتْ) والقبور كانت في الدنيا فتتذكر ما قدّمت في الدّنيا، وما أَخَّرت في العُقْبى، وكلّ خاتمة لائقة بمكانها. وهذه السّورة من أَوّلها إِلى آخرها شرط وجزاء، وقسم وجواب(لهير).

رابعًا: التّناسب في سورة التكوير

[45] مقاييس اللُّغة؛ أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (المتوفى: 395هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر –بيروت، 1979م، 3/135.

[46] ظ:بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز؛ مجد الدين الفيروزآبادي(ت817هـ)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة 1416هـ 1/503-504.

[47] ظ:بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز:1/504.

إنّ من علوم القرآن العظيم مناسبة مطالع السور ومقاطعها[48] و إنّه لم يقتصر التناسب في القرآن على آيات السورة الواحدة، أو على أوّلها وآخرها، بل تعدّاه إلى التّناسب بين السّور، يقول الزركشي: «وإذا اعتبرتَ افتتاح كلّ سورة وجدته في غاية المناسبة لِمَا ختمت به السّورة التي قبلها، ثم هو يخفى تارة ويظهر أخرى »[49].

إذ لمّا قال سبحانه في آخر سورة عبس: (يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ (34) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (35) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ (36) لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ (37) وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُسْفِرَةٌ (38) ضَاحِكَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ (39) وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ (40) تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ (41)) [عبس: 33 – 42] كان مظنّة لاستفهام السَّائل عن الوقوع ومتى يكون، فابتدأت سورة التكوير بإتمام ذلك فقال تعالى:(إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ (1)). أي التي هي أعظم آيات السَّماء الظاهرة وأوضحها للحسّ[50].

فوقوع تكوير الشّمس، وانكدار النّجوم، وتسيير الجبال، وتعطيل العِشار كان ذلك متقدّم على فرار المرء من أخيه وأمّه وأبيه إلى ما ذكر إلى آخر السّورة؛ لاتصال ما ذكر في مطلع سورة التكوير بقيام الساعة فيصحّ أن يكون أمارة للأول وعلمًا عليه[51]. وبعدما ذكر الله سبحانه يوم القيامة ووصفه بأوصاف عظيمة في أول سورة التَّكوير حذّر من عاقبة ذلك اليوم في آخرها[52].

---

48 ظ:مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع ؛ السيوطي (ت911هـ)، الطبعة الأولى، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض – المملكة العربية السعودية، 1426 هـ ،45.
49 جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم: 91.
50 ظ:نظم الدرر في تناسب الآيات والسور؛ أبي بكر البقاعي(ت885هـ)، الطبعة الأولى، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، (د.ت)، 21/ 275.
51 ظ:البرهان في تناسب سور القرآن : 358.
52 ظ: مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع: 78.

فقال تعالى : (فَأَيْنَ تَذْهَبُونَ (26) إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ (27) لِمَنْ شَاءَ مِنْكُمْ أَنْ يَسْتَقِيمَ (28) وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (29))[التكوير: 26 – 29].

الخاتِمة:

بعد هذه الرحلة مع (سمات التَّعبير القرآني في سورة التكوير) يخرج البحث بالنتائج الآتية:

1- في سورة التكوير ثروة ضخمة من التعبيرات الأنيقة المنتقاة بشكلٍ فريد؛ لتلوين المشاهد بأساليب متعددة مختلفة عن الأساليب المعروفة. منها المستوى الصوتي الذي أسهم بشكل كبير في إيضاح المعنى من خلال التّكرار الحكيم الهادف، وجمال التخييل الحسِّي الذي برهن عليه التطابق والتضاد والذي ورد في الآيتين: (وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17) وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18))، والفاصلة القرآنية وأهميتها في تمكين المتلقي من تذوّق سحر الكلمة القُرآنيّة.

ونجد في قوله تعالى: (إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ (1)) وما بعدها الآيات التي تزيّنت بالشرط، فالهندسة الصوتيّة قائمة في بنائها على صوت (التاء) الذي حاكى جرسه صور الانقلاب الهائل المُتمثّل في هذا المقطع.

2- اتضح في القسم الثاني من البحث والمُتمثّل بالبنية والسِّياق أهميّة انتقاء الألفاظ ومراعاة الفروق الدقيقة بينها، والتوازن الدقيق بين الذِّكر والحذف، والتناسب في البيان القرآني، واتّضح لنا الرابط الذي يجمع

سورتي التَّكوير والانفطار واشتراكيهما في الدلالة على موضوعٍ واحد وهو عرض مشاهد القيامة بأسلوب متشابه في كلا السورتين.

3- نتلمس من خلال استقراء الآيات الكريمة الواردة في سورة التكوير والتي تحدَّثتْ عن غيب المستقبل، أنّ الهدف الأساس في إيراد هذا النوع من الغيب، هو الغرض التَّربوي لترسيخ الإيمان في القلب، وحسن التّوكل على الله خالق السَّماوات والأرض، الذي بيده مقاليد الأمور. والهدف الآخر لمثل هذا النوع من الغيب تصديق رسول الله (صلى الله عليه و آله وسلم) وأنّه لا ينطق عن الهوى.

المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

1. أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن؛ محمد أمين الشنقيطي، الطبعة الأولى، دار الفكر بيروت – لبنان 1415هـ.
2. إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني؛ صلاح الدين الخالدي، الطبعة الأولى، دار عمار-الأردن، 1421هـ.
3. إعراب القرآن وبيانه؛ محيي الدين مصطفى الدرويش، الطبعة الرابعة، دار الإرشاد للشؤون الجامعية - حمص – سورية 1415هـ.
4. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين؛ عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري (ت 577هـ)، الطبعة الاولى، المكتبة العصرية-بيروت، 1424هـ.
5. البرهان في تناسب سور القرآن؛ أحمد الغرناطي، الطبعة الاولى، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. المغرب، 1410 هـ.

6. البرهان في علوم القرآن؛ أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي(ت794هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه، سوريا، 1957 م.
7. بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز؛ مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت817هـ)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة 1416هـ.
8. تاريخ نزول القرآن؛ محمد رأفت سعيد، الطبعة الاولى، دار الوفاء - المنصورة، مصر 1422هـ.
9. التبيان في تفسير القرآن؛ شيخ الطائفة أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت460هـ)، الطبعة الاولى، دار الغرب الإسلامي – بيروت1423هـ.
10. تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد(التحرير والتنوير): محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي (ت1393ه)، الطبعة الاولى، الدار التونسية للنشر – تونس 1984م.
11. التفسير القرآني للقرآن؛ عبد الكريم يونس الخطيب، الطبعة الاولى، دار الفكر العربي – القاهرة، (د.ت).
12. ثواب الأعمال؛ أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن موسى بن بابويه القمي الشيخ الصدوق (ره)ت381 ه، الطبعة الثانية، منشورات الشريف الرضي- قم 1368 ش.
13. جامع البيان في تفسير القرآن؛محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، أبو جعفر الطبري(ت310ه)، الطبعة الاولى، مؤسسة الرسالة 1420هـ.
14. خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية؛ عبد العظيم المطعني، الطبعة الاولى، مكتبة وهبة، 1413هـ.

15. زاد المسير في علم التفسير؛ جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي (ت597هـ)، الطبعة الاولى، دار الكتاب العربي – بيروت 1422هـ
16. سنن الترمذي؛ محمد بن عيسى بن سَوْرة بن موسى بن الضحاك، الترمذي، أبو عيسى (المتوفى: 279هـ)، الطبعة الاولى، دار الغرب الإسلامي – بيروت 1998م.
17. غاية المقصد في زوائد المسند؛ أبو الحسن الهيثمي(ت807هـ)، الطبعة الاولى، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1421 هـ
18. الفعل المبني للمجهول؛ أيمن عبد الرزاق الشّوا، الطبعة الاولى، دار النشر للجامعات-مصر، 2007م.
19. في ظلال القرآن؛ سيّد قطب الشاربي، الطبعة السابعة عشر، دار الشروق - بيروت- القاهرة - 1412 هـ
20. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل؛ أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله(ت538هـ)، الطبعة الثالثة، دار الكتاب العربي – بيروت 1407هـ
21. مباحث في علوم القرآن؛ الدكتور صبحي الصالح، الطبعة الرابعة والعشرون، دار العلم للملايين 2000م.
22. المجتبى من السنن؛ أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي الخراساني، النِّسائي (ت 303هـ)، الطبعة الثانية، مكتب المطبوعات الإسلامية – حلب، 1406هـ
23. مجمع البيان في تفسير القرآن؛(أمين الاسلام)أبو علي الفضل بن الحسن الطبرسي(ت548هـ)، الطبعة الأولى، مؤسسة آل البيت (عليهم السلام)لإحياء التراث-قم المقدسة، ربيع الأول 1417هـ

24. مقاييس اللُّغة؛ أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (المتوفى: 395هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر –بيروت، 1979م.
25. مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع ؛ عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت911هـ)، الطبعة الاولى، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1426 هـ.
26. مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السور؛ إبراهيم بن عمر بن حسن الرباط بن علي بن أبي بكر البقاعي (المتوفى: 885هـ)، الطبعة الاولى، مكتبة المعارف – الرياض 1408هـ.
27. معالم التنزيل في تفسير القرآن؛ محيي السنة، أبو محمد الحسين بن مسعود بن محمد بن الفراء البغوي الشافعي (ت510هـ)، الطبعة الاولى، دار السلام للنشر والتوزيع – الرياض1416هـ.
28. معاني القرآن وإعرابه؛ إبراهيم بن السري بن سهل، أبو إسحاق الزجاج (ت311هـ)، الطبعة الاولى، عالم الكتب – بيروت 1408هـ.
29. مفاتيح الغيب؛ أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي خطيب الري (ت606هـ)، دار إحياء التراث العربي – بيروت 1420هـ.
30. من بلاغة القرآن؛ د. أحمد بدوي، الطبعة الاولى، نهضة مصر – القاهرة، 2005هـ.
31. الموسوعة القرآنية خصائص السور؛ جعفر شرف الدين، الطبعة الاولى، دار التقريب بين المذاهب الإسلامية - بيروت، 1420 هـ.
32. نظم الدرر في تناسب الآيات والسور؛إبراهيم بن عمر بن حسن الرباط بن علي بن أبي بكر البقاعي (المتوفى: 885هـ)، الطبعة الاولى، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، (د.ت).

الرسائل الجامعية

33. جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم(رسالة ماجستير)؛ محمد الصغير ميسة، جامعة محمد خيضر-بسكرة، الجزائر، 2012م.

البحوث المنشورة

34. سورة التكوير دراسة لغوية اسلوبية؛ د. هدى هشام اسماعيل، مجلة كلية الامام الأعظم، العدد(13)، 2013م.
35. دلالة سور التكوير والانفطار والانشقاق على أحداث يوم القيامة (دراسة اسلوبية مقارنة)؛ عمر علي حسان عرفات، مجلة علوم الشريعة والقانون، المجلد(64)، العدد الاول، 2019م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

منهج الأستاذ فاضل السامرائي في التفسير البياني وإجراءاته في إبراز الإعجاز النحوي

د. جاويد أحمد بال *
paljavid@gmail.com

ملخّص البحث:

الأستاذ فاضل بن مهدي البدري السامرائي من النحويين المعاصرين الكبار الذين ساهموا في إثراء المكتبة العربية بالبحوث والدراسات الأصيلة التي لها دور فعال في إنعاش علوم النحو في سياق التفسير البياني، فقد كرس الأستاذ فاضل السامرائي حياته للدراسات النحوية، واهتم بالجانب النحوي للقرآن الكريم ليكشف الستار عن أسراره الإعجازية بإجراءاته اللغوية، وأوضح بمثل هذه الوسائل أن في استعمال القرآن الكريم للفظة خصوصية قد تتغير بتغير حرف واحد في التركيب، فجاءت مؤلفاته مليئة بفوائد كثيرة حول الإعجاز النحوي التي توجد في التركيب القرآني، ومن الوسائل والأدوات التي استخدمها لأجل إبراز هذا الإعجاز: أولا تقليب الكلام على ما يحتمله من أوجه، وهو النظر في احتمالات أخرى لأداء نفس المعنى بعرض مفردات أخرى على التركيب القرآني، ثانياً النظر في بناء الكلمة أو نوع الجملة وربطه بالدلالة والبلاغة، إذا كانت وسيلة تقليب الكلام على ما يحتمله من أوجه مقتصر على السياق غالباً فهنا ينظر الأستاذ فاضل إلى الاسم أو الفعل أو الحرف من حيث علاقتها بالمعنى ليبرز لنا الإعجاز الكامن في اختيار دقيق لكلمة ما في النص القرآني، ثالثاً هو يقلب الأفعال أحيانا من حيث أنواعها المختلفة ليكشف لنا الدقة في الاستعمال القراني للأفعال، رابعاً النظر في أغراض تقديم الألفاظ وتأخيرها، كما هو معروف في علم البيان ويطبق ذلك

---

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، الكلية الحكومية للنساء في بلوامه (كشمير).

على النص القرآني في ضوء السياق المحدد، وأخيراً يعقد الصلة بين المقام والظواهر المختلفة مثل التأكيد والحذف والتشابه والاختلاف ليرينا أن القرآن نص معجز في البناء النحوي.

الكلمات المفتاحية: التركيب، التفسير، القرآن، الكلمة، المعنى، النحو

الأستاذ فاضل السامرائي هو فاضل بن مهدي البدري من مواليد 1933 م، وعشيرة " البدري" من إحدى عشائر سامراء، وهو أستاذ متخصص فى مادة النحو، اشتغل مدرسا ودرس مادة النحو حوالى أربعين سنة واشتغل على مناصب مختلفة فى جامعات عربية مختلفة مثل جامعة الكويت وجامعة عجمان وجامعة الشارقة، وجدير بالذكر أنه قضى ما يقارب أربعين عاما أستاذاً للنحو في جامعة بغداد، كانت رسالته للماجستير بعنوان ابن جني النحوي ورسالته للدكتوراه بعنوان الدراسات النحوية واللغوية عند الزمخشري، وللدكتور فاضل برنامجه الشهير "لمسات بيانية" قدمه على قناة الشارقة وبالإضافة لكون الدكتور نحوياً فذاً وعالماً جليلاً فهو أيضاً شاعر كبير. ومن أهم كتبه الجملة العربية والمعنى، ومعاني النحو، والجملة العربية تأليفها وأقسامها، على طريق التفسير البياني (ثلاثة أجزاء)، نبوة محمد صلى الله عليه وسلم من الشك إلى اليقين، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني

منهجه في التفسير البياني:

كان للأستاذ السامرائي باع طويل في فهم الأساليب القرآنية حتى استطاع أن يميز بين أسلوب وأسلوب وبين كلمة وأخرى حتى بين حرف وحرف آخر، ويتجلى من خلال تفسيره الموسوم بـ"على طريق التفسير البياني" أنه "استطاع أن يصل إلى الدلالات والمقاصد انطلاقا من اللغة القرآنية ذاتها معتمدا على بنية الكلمة ومالها من دلالة و على معنى الكلمة الخاص الذي

تتميز به دون مرادفاتها و على التركيب القرآني و ما يعتريه من تغيرات والتواءات و علاقته بالمقاصد و الدلالات"[1]، يقول في مقدمة الكتاب:

" فهذا كتاب في سلسلة كتب التعبير القرآني التي كتبتها، آثرت أن أسميه: (على طريق التفسير البياني)، ولم أشأ أن أسميه (التفسير البياني)، لأنه في الحقيقة ليس تفسيراً بيانياً للقرآن الكريم، وإنما هو قد يكون خطوة أو خطى على طريق التفسير البياني، أو نقطة فيه قد تكون نافعة لمن يريد أن يسلك هذه السبيل. ومن المهم أن أذكر ههنا أنني في أحكامي واستنباطاتي اعتمدت على القواعد المقررة والأصول الثابتة في اللغة، ولم أخرج عنها. وقد حاولت أن أنأى عن التعليل الذي لا يقوم على أساس من مسلمات اللغة وأحكامها، وعملت على أن يكون الكتاب ميسور الفهم لمن يقع في يده، غير أنه لا شك أنه سيكون أوضح في الحجة وأبين في الاستدلال لمن كان له بصر باللغة ومعرفة بأ حكامها."[2]

لم يتحدث الأستاذ السامرائي مباشراً عن منهجه في التفسير ولكنه يحدثنا في مقدمة الكتاب عما يحتاج إليه المتصدي للتفسير البياني من الأدوات المهمة والعلوم اللازمة، وضمنها خمسة عشر أمراً، وقد تقيد السامرائي بهذه الأمور إلى درجة كبيرة، فمنهجه منهج تطبيقي علمي فقد كان همه الوحيد إثبات الوجه البياني والإعجازي للقرآن الكريم بالإضافة إلى تعميق الصلة به وتقوية الإيمان به. وأشار الأستاذ السامرائي في مقدمته أيضاً إلى ما يحتاج إليه المفسر البياني، فهو بالإضافة ما يحتاج إليه المفسر العام من معرفة أسباب

[1] شادلي سميرة المقالة بعنوان المنهج البياني في تفسير القرآن الكريم عند فاضل صالح السامرائي في مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بالمركز الجامعي تيسمسيلت، المجلد الثاني، العدد الثالث، سنة 2018، صفحة 106

[2] فاضل السامرائي: على طريق التفسير البياني، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشارقة، 2002م، ص 5

النزول والقراءات والأقوال المأثورة والاطلاع على كتب التفسير وغيرها، يحتاج أيضاً إلى التبحر في علوم اللغة العربية، والعناية بالسياق ومراجعة المواطن القرآنية التي وردت فيها أمثال التعبير الذي يراد تبيينه لاستخلاص المعنى المقصود وعلم بخصوصيات الاستعمال القرآني وفهم تعليل سائغ للوقف والابتداء وتغيير المفردة، لعله يميز المفسر العام والمفسر البياني: "فالمعرفة الواسعة والتبحر في علوم اللغة من ألزم الأمور للمفسر وهي للمفسر البياني ألزم"[3] يقول الباحث د. اليزيد بلعمش : "منهج فاضل السامرائي يقوم على ثلاثة أركان، هي: مصادر ترتكز عليها الدراسة، وضوابط تتقيد بها، وآليات وإجراءات تستخدم فيها"[4] ويعني بالمصادر علوم القرآن وأهمها علوم اللغة خاصة البلاغة منها، وبالضوابط مراعاة قدسية النص ومكانته، بالإجراءات دراسة المفردة في مستويات مختلفة وجمع المواطن المتشابهة والمقارنة بينها، وكان يعتقد أنه ليس هناك زيادات في الجملة القرآنية حيث لكل الزيادة معناها الخاص ودلالتها المعينة، إذاً فسر الأستاذ السامرائي القرآن الكريم تفسيرا بيانياً دقيقاً متفحصاً دقائق علم النحو باحثاً عن أسرار التعبير القرآني، مجتهدا ما وسعه الجهد في التوسل إلى خفاياها واستخلاص معانيها الكامنة والظاهرة، يستقرأ القواعد النحوية إزاء بناء الجملة القرآنية ويثبت أنه بناء معجز حيث أنه يوحي إلى دلالات إضافية ومن الطرق والأساليب التي أبرز بها الإعجاز النحوي في القرآن أنه كان يقلب الكلام على ما يحتمله من أوجه وينظر إلى علاقة النحو بالمعنى والبلاغة، فينظر إلى استعمالات خاصة للاسم والفعل وأنواعه والصيغ المشتركة للفعل في مواطن التشابه والاختلاف وتقديم اللفظ وتأخيره على العامل أو غير العامل وفيما يلي تفصيل عن الوسائل

---

[3] فاضل السامرائي: على طريق التفسير البياني، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشارقة، 2002م، ص 5
[4] د. اليزيد بلعش، مقالة بعنوان " الدراسة البيانية للقرآن الكريم عند فاضل صالح السامرائي: سمات ومرتكزات " في مجلة مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 21، سنة 2017م ص 186

والإجراءات التي يتخذها الأستاذ السامرائي في تأصيل المنهج وإثبات الإعجاز النحوي في القران.

إجراءات الأستاذ السامرائي لإبراز الإعجاز النحوي في القران الكريم:

1.تقليب الكلام على ما يحتمله من أوجه:

كان يقلب الكلام وينظر فى احتمالات أخرى لأداء نفس المعنى ليرينا إعجاز التركيب في اختيار دقيق له، نأخذ آية في سورة الحديد[5]، قال الله تعالى:

"يَوْمَ تَرَى الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ يَسْعَى نُورُهُم بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَانِهِم بُشْرَاكُمُ الْيَوْمَ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا ذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ"(12).فقد قلب تركيب 'يسعى نورهم بين أيديهم' على أوجه مختلفة فعلل قائلا:

"في هذه الآيات يتجلى إكرام المؤمنين وإبعاد النصب عنهم بخلاف المنافقين فإنها يتجلى فيها إرهاقهم وإهانتهم والتهكم بهم فقد قال في المؤمنين:

1. أنه تعالى قال "يسعى نورهم" ولم يقل"يمشي نورهم" للدلالة على اللإسراع بهم إلى الجنة، وهذا إكرام فإن الإبطاء إلى السعادة ليس كالإسراع إليها، وفي الإسراع ما فيه من الإكرام.
2. أنه تعالى أسند السعي إلى النور ولم يسنده إليهم فلم يقل"يسعون" لأن السعي قد يجهدهم، فأسنده إلى النور فدل على أنه يسعى بهم.....
3. قال " يسعى نورهم"، فذكر الفاعل ولم يقل"يسعى بهم" بالبناء للمجهول وحذف الفاعل وعندئذ لا يدرى أيسعون قي ظلمة أم في نور، فذكر أن لهم نوراً يسعى.
4. أضاف النور إليهم، وهذا فيه أمران: الأول الدلالة على أن هذا النور إنما هو نور المؤمن، وهو يدل على قدر عمله. كما إنه لم يقل" يسعى النور"

[5] على طريق التفسير البياني، ج/1، ص 262-266

فيجعله عاما يستضيء به المنافقون، فجعل لكل مؤمن نوره الذي يستضيء به فلا يشاركه فيه غيره، وهذا إكرام للمؤمنين وحسرة على غيرهم.

5. قال" بين أيديهم" ومعناها أمامه غير أنه لم يقل" أمامهم" لأن الأمام قد يكون بعيداً عن الشخص، فقد تسأل عن قرية فيقال: هي أمامك وقد يكون النور أمامك ولا تتمكن من الاستضاءة به لبعده....
6. قال بأيمانهم"ولم يقل "عن أيمانهم" لأن معنى بأيمانهم أنه ملتصق بالأيمان وليس مبتعداً عنها.....
7. قال" بشراكم"، ولم يقل"يقال لهم بشراكم" لأنه أراد أن يجعل المشهد حاضراً ليس غائباً، يُسمع فيه التبشير ولا يُنقل.
8. وأضاف البشرى إلى ضمير المخاطبين لتنال البشرى كل واحد، ولم يقل "البشرى جنات" وهو إكرام آخر.

هكذا يمر الأستاذ ويتناول الآية الكريمة مفردة مفردة ليشرح لنا علل هذا الاستعمال الخاص في سياق إكرام المؤمنين، ويبرز إحدى وعشرين نقطة، ثم يبين الدلالات الأخرى في سياق إهانة المنافقين وإرهاقهم. نأخذ مثالا ثانياً من سورة الإخلاص، يقول الله تبارك وتعالى: "قل هو الله أحد" فيقلب الأستاذ السامرائي هذا التركيب ويسأل ويعلّل قائلاً:

"وقد تقول ولم لم يستعمل(واحدا) ههنا؟
والحواب أن ذلك لعدة أمور منها[6]:

1. أن كلمة أحد خاصة بمن يعقل ومن يصح خطابه على العموم ولا تستعمل لغير العاقل، أما كلمة (واحداً) فتستعمل للعاقل وغيره،

[6] على طريق التفسير البياني، ج/1، ص 61-63

فتقول (كتاب واحد وقلم واحد)، فإذا سألك سائل (هل رأيت أحداً في الدار؟) فإن لم يكن فيها إنسان قلت: لا. وإن كان فيها إنسان قلت نعم. ولا يصح أن تقول (نعم) إن لم يكن فيها إلا دابة كالثور والبعير وعموم ما لا يعقل.

وقد تقول: ولكن القرآن استعمل كلمة واحد لله تعالى. فنقول: نعم إنه استعملها لما يقابل الاثنين والثلاثة وعموم التعدد، فقال: ﴿لَّقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُواْ إِنَّ اللّهَ ثَالِثُ ثَلاَثَةٍ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلاَّ إِلَهٌ وَاحِدٌ........﴾[المائدة:73] فكان استعمال كل لفظة في مكانها أنسب.

2. إن الواحد يدخل في الأحد والأحد لا يدخل في الواحد، ذلك أن كلمة (أحد) يدخل فيها معنى الواحد فعندما تقول (الله أحد) دل على أنه واحد ودل على أمور أخرى مع الوحدانية كالحياة والعلم، أما الأحد فلا يدخل في الواحد لأن كلمة (أحد) تدل على كلمة واحد و على صفات أخرى معها فكان استعمال(أحد) أنسب ههنا.

3. إنك إذا قلت (فلان لا يقاومه واحد) جاز أن يقال: لكنه يقاومه اثنان بخلاف الأحد، فإنك لو قلت: (فلان لا يقاومه أحد) لا يجوز أن يقال لكنه يقاومه اثنان.

2. النظر في بناء الكلمة أو نوع الجملة وربطه بالدلالة والبلاغة:

أما الوسيلة الثانية لإبراز الإعجاز النحوي في التراكيب القرآنية هي النظر في علاقة بناء الكلمة ونوع الجملة بالمعنى والبلاغة، فينظر مثلا في معانى بنى الاسم والفعل والحرف حيث يعتمد على قول اللغويين إن الاسم يفيد الثبوت والفعل يفيد التجدد والحدوث لأنه مرتبط بالزمن[7]. يقول الباحث اليزيد بلعش: "ينظر في الدلالة المعجمية للمفردة القرآنية، محاولاً العودة بها إلى

[7] ينظر للتفصيل في "معاني الأبنية في العربية" للأستاذ فاضل السامرائي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان ط/2، 2006م، ص 9

أصل دلالتها ثم يربطها بسياقها كما فعل ذلك في توضيح (الفلق) و(الغاسق) و(وقب)، ولم يكن يهمل أبداً الدلالة والصيغة للكلمة، بل كانت حاضرة دوما في دراسته مع الربط بينها وبين المعنى المعجمي ومن أوضح المواضع في ذلك حديثه عن مدلول (الوسواس)، وعند تفريقه بين استعمالات القرآن للعالم وعلام وعليم"[8] وقد نرى في المثال السابق من سورة الإخلاص أنه لا ينظر في اختيار كلمة (أحد) بدلاً من (واحد) فقط ليري ملائمة كلمة (أحد) في السياق بل أيضاً ينظر إلى صلة كلمة (أحد) بالمعنى وبالبلاغة، فيستطرد قائلاً[9]:

"إن(أحد) صفة مشبهة على وزن(فعل) بطل وحسن. أما (واحد) فعلى زنة اسم الفاعل من(وحد)، والصفة المشبهة أثبت من اسم الفاعل فأحد أثبت من واحد وأدوم، فالواحد قد تزول وحدانية إذا كان له نظير فتقول كنت واحدا فصرنا اثنين وكان واحدا فصاروا جمعا وقد يبقى على وحدانية إذا لم يكن له نظير. أما (أحد) فهي تدل على الثبات والدوام ووحدانيته لا تتغير ولا تزول فجاء بالصيغة الدالة على الدوام الأحدية وعدم تغيرها وهذا مناسب لقوله (لم يلد ولم يولد)".

ويقول أيضاً: "إن كلمة (أحد) الواقعة في الإثبات خاصة بالله تعالى وهي تفيد الوحدانية في الذات والصفات فهو متفرد في ذاته ومتفرد في صفاته لا يشركه فيها غيره، أما الواحد فهي خاصة بالذات. جاء في (البحر المحيط): واحد بمعنى واحد أي فرد من جميع جهات الوحدانية لأنه في ذاته وصفاته لا يتجزء، وهمزة أحد بدل من واو"

[8] د. اليزيد بلعش، " الدراسة البيانية للقرآن الكريم عند فاضل صالح السامراني: سمات ومرتكزات "ص 193

[9] على طريق التفسير البياني، ج/1، ص 61-63

وكذلك يقال بالنسبة لأنواع الجمل وعلاقتها بالمعنى أن الجملة الاسمية تدل على الثبات الخبري والإسنادي حيث يصير المسند بالنسبة للمسند إليه كالوصف الذي لا يتغير كقصير وطويل، والحكم بالخبرية ثابت لا يتغير وهذا بخلاف الجملة الفعلية التي تدل على التجدد والمزاولة، كما أن النصب بخلاف الرفع لأنه يدل على الفعلية، ولأن العامل فيه فعل، بخلاف الرفع الدال على الثبوت، يوضح السامرائي فيقول: "قال تعالى ﴿هَل أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيفِ إبرَاهِيمَ المُكرَمِينَ ﴾ ﴿إذ دَخَلُواْ عَلَيهِ فَقَالُواْ سَلاما قَالَ سَلَامٌ...﴾ [الذاريات:24-25] ففرق الله سبحانه وتعالى بين السلامين فجعل الأول بالنصب والثاني بالرفع ولم يسو بينهما وذلك لأن قوله (سلاما) تقديره: نسلم سلاماً أي بتقدير فعل، وقوله (سلام) تقديره: سلام عليكم، أي بتقدير اسمية الجملة، والاسم أثبت وأقوى من الفعل فدل على أن إبراهيم عليه السلام حيا الملائكة بخير من تحيتهم."[10]

3.تقليب الأفعال من حيث أنواعها المختلفة:

هذه أداة أخرى يستخدمها الأستاذ السامرائي لإبراز الإعجاز النحوي في القران، يقول في تفسير قول الله سبحانه وتعالى: ﴿لَقَدۡ حَقَّ ٱلۡقَوۡلُ عَلَىٰٓ أَكۡثَرِهِمۡ فَهُمۡ لَا يُؤۡمِنُونَ ٧﴾ [يس:7] "وقال(فهم لا يؤمنون) ولم يقل (فهم لم يؤمنوا) ليدل على أنهم سيموتون على الكفر وأنهم لا يؤمنون في مستقبل حياتهم ولو قال(فهم لم يؤمنوا) لكان إخباراً عن أمر قد مضى. وكذلك لو قال(فهم غير مؤمنين) لاحتمل أنه يخبر عن حالتهم التي هم عليها وقت نزول الآية وقد يتغير ذلك في المستقبل فقد يكون أشخاص غير مؤمنين وقت نزول هذه الآية وسيؤمنون بعد

[10] لأستاذ فاضل السامرائي، "معاني الأبنية في العربية" ص 14

ذلك فلا يكون عند ذاك إخباراً عن أمر غيب، فكان قوله الذي قاله أمثل شيء وأنسبه."[لخلخ]

توقف الأستاذ السامرائي عند قوله تعالى: ﴿ءَأَتَّخِذُ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةً إِن يُرِدۡنِ ٱلرَّحۡمَٰنُ بِضُرّٖ لَّا تُغۡنِ عَنِّي شَفَٰعَتُهُمۡ شَيۡـٔٗا وَلَا يُنقِذُونِ ٢٣﴾**[يس:23] فيقول في قوله تعالى** (إن يردن الرحمن بضر): **"استعمل الفعل المضارع فقال(إن يردن) واستعمل الماضي مكان آخر فقال** (إِنۡ أَرَادَنِيَ ٱللَّهُ بِضُرٍّ هَلۡ هُنَّ كَٰشِفَٰتُ ضُرِّهِۦٓ) **الزُّمَر:38 وعند النحاة أن الماضي في الشرط يفيد الاستقبال، والذي يترجح عندنا أن الفعل المضارع مع الشرط كثيراً ما يفيد افتراض تكرر الحدث بخلاف الفعل الماضي فإنه كثيرا ما يفيد افتراض وقوع الحدث مرة كما قال تعالى** ﴿وَمَن يَقۡتُلۡ مُؤۡمِنٗا مُّتَعَمِّدٗا فَجَزَآؤُهُۥ جَهَنَّمُ خَٰلِدٗا فِيهَا وَغَضِبَ ٱللَّهُ عَلَيۡهِ وَلَعَنَهُۥ وَأَعَدَّ لَهُۥ عَذَابًا عَظِيمٗا ٩٣﴾[النساء:93] وقال: ﴿وَمَا كَانَ لِمُؤۡمِنٍ أَن يَقۡتُلَ مُؤۡمِنًا إِلَّا خَطَـٔٗاۚ وَمَن قَتَلَ مُؤۡمِنًا خَطَـٔٗا فَتَحۡرِيرُ رَقَبَةٖ مُّؤۡمِنَةٖ .... الآية﴾ **[النساء:92] فجاء مع القتل العمد بالفعل المضارع لأنه يفرض فيه تكرر الحدث، إذ كلما سنحت للقاتل فرصة قتل مؤمناً بخلاف قتل الخطأ فإنه لا يفترض تكرره، فنقول إن استعمال الفعل المضارع في سورة يس في قوله تعالى** (إِن يُرِدۡنِ ٱلرَّحۡمَٰنُ بِضُرّٖ) **إشارة إلى إنه كان يتوقع تكرر وقوع الضرر على الرجل الساعى من قومه وأنهم لا يكفون عن إلحاقه به ما دام بينهم"**[برلخ].

4. عقد الصلة بين السياق أو المقام والظواهر المختلفة مثل التقديم والتأخير والتأكيد والحذف والتشابه والاختلاف:

---

[11] فاضل السامرائي: على طريق التفسير البياني، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشارقة، ط/1، 2004م، ج/2، ص 19

[12] على طريق التفسير البياني، ج/2، ص 75-76

يعتقد السامرائي أن الظواهر اللغوية مثل التأكيد وعدمه وذكر الحرف أو الكلمة وحذفهما لا تأتي كمصادفة عشوائية أو اعتباطية إنما تأتي لحكمة. فمن هذا الباب تقديم الألفاظ على العوامل منها تقديم المفعول به على فعله وتقديم الحال في فعله وتقديم الظرف والجار والمجرور على فعلهما وتقديم الخبر على المبتدأ ونحو ذلك. وأمثلة من القرآن كثيرة نحو قوله تعالى: (إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ)، **وقوله تعالى**: (وربك فكبر) وقوله تعالى: (بَلِ اللَّهَ فَاعْبُدْ وَكُن مِّنَ الشَّاكِرِينَ)، هذا التقديم في الغالب يفيد الاختصاص، ومثل هذا التقديم في القرآن كثير: فمن ذلك قوله تعالى(إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ)في سورة الفاتحة، فقد قدم المفعول به إياك على فعل العبادة وعلى فعل الإستعانة دون فعل الهداية فلم يقل إيانا اهد كما قال في الأوليين، وسبب ذلك أن العبادة والإستعانة مختصتان بالله تعالى فلا يعبد أحد غيره ولا يستعان به[ترلخ]. ومن هذا الباب أيضاً تقديم الألفاظ بعضها على بعض في غير العوامل، وسببه في الغالب عند السامرائي العناية والإهتمام. والعناية باللفظة لا تكون من حيث أنها لفظة معينة بل قد تكون العناية بحسب مقتضى الحال والقران يقدم السماء على الأرض ومرة يقدم الأرض على السماء ومرة يقدم الإنس على الجن ومرة يقدم الجن على الإنس ومرة يقدم الضر على النفع ومرة يقدم النفع على الضر كل ذلك بحسب ما يقتضيه القول وسياق التعبير. ومن مقتضياته مثلا التدرج حسب القدم والأولية في الوجود، فيرتب الكلمات على هذا الأساس فيبدأ بالأقدم ثم الذي يليه وهكذا وذلك نحو قوله تعالى(وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ **إِلَّا** لِيَعْبُدُونِ (56)الذاريات) فخلق الجن قبل خلق الإنس بدليل قوله تعالى(وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ السَّمُومِ(27)(الحجر) فذكر الجن أولا ثم ذكر الإنس بعد هم.

[13] الأستاذ فاضل السامرائي، التعبير القرآني، دار ابن كثير، ط/2، 2016م ص 49-50

نحو قوله تعالى(لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ)(255) (البقرة) لأن السنة وهي النعاس تسبق النوم فبدأ بالسنة ثم النوم.[14].

نأخذ مثال استخدام التأكيد وعدم استخدامه، يقول الأستاذ السامرائي أن 'التوكيد' له وظيفة معنوية: أن يؤتى بالألفاظ المؤكدة بحسب الحاجة إليها في السياق، فقد يكون الكلام لا يحتاج إلى توكيد، وقد يحتاج إلى مؤكد واحد أو أكثر بحسب ما يقتضيه المقام وأمثلة على ذلك كثيرة، منها قوله تعالى في سورة يس:

(إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ (14)(قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ (16) يقول السامرائي: "(إنا إليكم مرسلون) قالوا مؤكدة به (إن) لأن الموقف يحتاج إلى توكيد ذلك أن أصحاب القرية كذبوا الرسولين كما أخبر تعالى (إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا) ولذا قواهما بثالث فاحتاج الكلام بعد التكذيب والتقوية بالثالث إلى توكيد فقال(إنا إليكم مرسلون) وهذا القول إنما هو بعد التكذيب التعزيز يدل على ذلك(فقالوا) بالجمع وقوله(إنا إليكم مرسلون) بالجمع"[15]. **أما ظاهرة الذكر والحذف فإن للقرآن نمطه الخاص** في الذكر والحذف للكلمات والحروف، فقد يذكر الحرف في كلمة في موطن ما، ويحذف هذا الحرف من نفس الكلمة في موطن آخر، وتذكر الكلمة في موطن ما وتحذف في موطن آخر مع اقتضاء ذكرها، وهناك أغراض يذكرها النحاة في هذا الباب فيقولون: زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى إلى غيرها من الأغراض النحوية العربية وفي القرآن نجد من هذا كثيراً ولكن يحكمه التوازن الدقيق ليس في بعض أبوابه بل في كل أبوابه. ضرب السامرائي مثالا لكلمتين:" اسطاعوا" و"استطاعوا":

[14] على طريق التفسير البياني، ج/2، ص 68
[15] نفس المصدر السابق، ص 53

جاءت هاتان الكلمات في سورة الكهف في الحديث عن السد الذي بناه ذو القرنين على يأجوج ومأجوج وأنه بعد أن بناه عليهم كي يمنع فسادهم أرادوا الخروج فحاولوا تسلق السد فلم يفلحوا ثم حاولوا أن ينقبوه أو يخربوه فلم يستطيعوا كذلك، قال تعالى (**فَمَا اسْطَاعُوا أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا** اسْتَطَاعُوا **لَهُ** نَقْبًا (الكهف: 97).

فلماذا حذف التاء في الأولى وأثبته في الثانية؟ يظهر والله أعلم أن ذلك ليتناسب مع السياق فتسلق السد شيئ لطيف يحتاج إلى لطف وخفة فناسب حذف التاء والنقب والخراب شيء ثقيل يحتاج على جهد وقوة ومعدات ثقيلة فناسب ذكر التاء ليكون ثقل الكلمة مناسب لثقل الفعل وخفة الكلمة مناسب لخفة الفعل.

أما ظاهرة أخرى فهي التشابه والاختلاف وخاصة في القصص القرآنية يعني تغير كلمة من سياق إلى سياق ومن سورة إلى سورة وذلك لأن التعبير يختلف عن مشهد من مشاهد القصة بين سورة وسورة لأن كل سورة تأتي بجزئية من القصة نفسها تتناسب مع سياق الآيات في السورة التي تذكر فيها. فالمشاهد مختلفة وقعت للقصة نفسها ولا تختلف في الفحوى والحقيقة، يقول د محمد الجبالي: "لم يتصد له فيما أعلم إلا قلة قليلة من العلماء المحدثين منهم فاضل السامرائي وهو أكثرهم وأعظمهم أثراً"[16] مثال ذلك كلمتان (انفجرت) و(انبجست)، والسؤال ماذا حدث فعلاً هل انفجرت أو انبجست؟ والجواب كلاهما وحسب ما يقوله المفسرون أن الماء انفجرت أولاً بالماء الكثير ثم قل الماء بمعاصيهم وفي سياق الآيات في سورة البقرة الذي يذكر الثناء والمدح والتفضّل على بني إسرائيل جاء بالكلمة التي تدل على

16 ينظر للتفصيل في محمد رجائي أحمد الجبالي، توجيه المتشابه اللفظي في القرآن الكريم من القدامى والمحدثين: أحمد الغرناطي وفاضل السامرائي، رسالة لنيل درجة الدكتوراة في أكاديمية الدراسات الإسلامية، جامعة ملايا كوالالمبور، 2012م، ص 89

الكثير فجاءت كلمة (انفجرت)، أما في سورة الأعراف فالسياق في ذم بني إسرائيل فذكر معها الانبجاس وهو أقل من الانفجار وكلا المشهدين حصل بالفعل.[17] وخلاصة القول أن الأستاذ السامرائي اجتهد في كثير من الأمور التي تتعلق بالجانب البياني للقران الكريم واختلف أحيانا مع المتقدمين في مواطن عديدة وبرهن ما ذهب إليه بالحجج منها مثلاً في قوله تعالى: (قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ. بما غفر لي ربي وجعلني من المكرمين) يقول السامرائي:"وما ذهب إليه الكشاف من أن (ما تحتمل أن تكون اسماً موصولاً على معنى بالذي غفره لي من الذنوب يضعفه ثلاثة أموار منها:

(أ) أن ذلك يؤول إلى تمني علمهم بالذنوب المغفورة ولا يحسن علمهم بما عمل من معاص تستوجب المغفرة كما أشار إلى ذلك صاحب البحر.

(ب) أن المغفرة معناها الستر، وغفران الذنواب سترها، وتمنيه علمهم بها يعني تمنيه نشرها وفضحها وهو مغاير لمعنى الستر وما أكرمه الله من سترها فإن ستر الذنوب من جلائل النعم.

(ت) **أنها لا تنتظم مع قوله (وَجَعَلَنِي مِنَ الْمُكْرَمِينَ) فإن ذلك يؤول إلى** المعنى الآتي: يا ليت قومي يعلمون بالذنب المغفور وجعلني من المكرمين فإن قوله (ما غفرلي) يعني الذي غفره لي ربي من الذنوب أو بعبارة أخرى الذنب المغفور، فلا يصح جعل (وجعلني من المكرمين) صلة له. فاتضح أن (ما) إما أن تكون مصدرية أو اسما موصولا والباء تفيد السبب فيكون المعنى: يا ليت قومي يعلمون بالسبب الذي غفرله به ربي وجعلني من المكرمين. فيستقيم المعنى على الوجهين والله أعلم".[18]

---

[17] التعبير القرآني ص 188-189
[18] على طريق التفسير البياني، ج/2، ص 92

خاتمة: لاحظنا فيما سبق أن الأستاذ السامرائي يتتبع دقائق علم النحو باحثاً عن أسرار التعبير القرآني مجتهداً ما وسعه الجهد في التوسل إلى خفاياها واستخلاص معانيها الكامنة والظاهرة، يستقرأ القواعد النحوية إزاء بناء الجملة القرآنية ويثبت أنه بناء معجز حيث يوحي إلى دلالات إضافية ومن الطرق والأساليب التي تبرز بها الإعجاز النحوي في القرآن أنه كان يقلب الكلام على ما يحتمله من أوجه وينظر إلى علاقة النحو بالمعنى والبلاغة، فينظر إلى استعمالات خاصة للاسم والفعل وأنواعه وتقديم اللفظ وتأخيره على العامل أو غير العامل وغير ذلك من الوسائل التي يبرز من خلالها الإعجاز النحوي في القران وما قدمناه في هذا المقال هو غيض من فيض مما حواه كتبه وخاصة كتابه "على طريق التفسير البياني" ليكون دليلاً لمن يتوق إلى معرفة هذه الميزة المهمة في القران الكريم وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

ثبت المصادر والمراجع:

1. بلعش، اليزيد: مقالة بعنوان " الدراسة البيانية للقرآن الكريم عند فاضل صالح السامراني: سمات ومرتكزات " في مجلة مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، المجلد 11, العدد 21, سنة 2017م
2. الجبالي، محمد رجائي أحمد: توجيه المتشابه اللفظي في القرآن الكريم من القدامى والمحدثين: أحمد الغرناطي وفاضل السامرائي، رسالة لنيل درجة الدكتوراة في أكاديمية الدراسات الإسلامية، جامعة ملايا كوالالمبور، 2012م
3. السامرائي، فاضل ، التعبير القرآني، دار ابن كثير، ط/2، 2016م
4. السامرائي، فاضل: "معاني الأبنية في العربية" للأستاذ فاضل السامرائي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان ط؟2، 2006م
5. السامرائي، فاضل: على طريق التفسير البياني، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشارقة، ج/1، 2002م

6. السامرائي، فاضل: على طريق التفسير البياني، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشارقة، ج/2، 2004م

7. سميرة، شادلي: المقالة بعنوان المنهج البياني في تفسير القرآن الكريم عند فاضل صالح السامرائي في مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بالمركز الجامعي تيسمسيلت، المجلد الثاني، العدد الثالث، سنة 2018م

....❖❖❖❖❖ ....

التناص القرآني في قصص الأطفال عند الشيخ الندوي

بقلم: د. معراج أحمد معراج الندوي *
erajjnu@gmail.com.

الملخص:

لقد تطورت ظاهرة التناص، وخاصة التناص القرآني في العصر الحديث وأحرزت منزلة رفيعة في الأدب العربي المعاصر. فقد استخدمه الأدباء والشعراء نظرا لأهمية ما في القرآن الكريم من دلالات عميقة ومضامين سامية. إذ إن القرآن الكريم يعد قمة البيان العربي، وهو أسمى نموذج يحتذى أسلوبا وفكرا وهداية ودستورا للحياة. التناص القرآني هو أن يقتبس الأديب نصا قرآنيا ويذكره مباشرة، أو أن يكون ممتدا بإيحاءاته وظله على النص الأدبي لتلمح جزءا من قصة قرآنية أو عبارة يدخلها في سياق نصه. يعتمد الأديب على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها في نص مركزي ثم يجمع بين الحاضر والغائب في نسيج مفتوح. ولما كان القرآن الكريم أهم مصدر للعلم والثقافة، ونبعا فياضا، نهل الشيخ الندوي من أسلوبه البليغ لغة رصينة ووظفه بطرائق مختلفة تناصا واقتباسا. فالتناص القرآني يجعل الشيخ الندوي يميل بلغته الرصينة صوب آفاق التحليق بواسطة الإشارة والإيحاء. يستهدف هذا البحث إلى الكشف عن تقنيات الشيخ الندوي لآليات التناص القرآني في قصصه وبيان قدرته على إعادة تشكيل جديد ما استوحاه من النصوص الغائبة في صورة جديدة. وتسلط هذه الدراسة الضوء من نفس السياق على قصته "قصة يوسف"من كتابه "قصص النبيين".

---

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عالية- كولكاتا- الهند.

الكلمات الرئيسية: أبو الحسن علي الندوي، قصص الأطفال، قصص النبيين، التناص اللغوي، التناص القرآني، قصة يوسف.

المدخل:

القرآن الكريم بكونه المثل الأعلى للأدب والكتاب المعجز، كان نبعا فياضا، أخذ كل أديب وشاعر نصيبه عبر القرون والعصور. لم يغفل الأدباء العرب هذا النبع الصافي واهتموا به اهتماما شاملا، فأخذ القرآن الكريم في أدبهم مكانته اللائقة كأفضل أسوة من وجه اللفظية والمعنوية. وتظهر هذه الظاهرة عند الكتاب الذين وجهوا نطاق أفكارهم إلى الأدب الإسلامي حيث اتسمت آثارهم بالسمة الإسلامية. لقد استمد الكتاب من القرآن الكريم المعاني الراقية والأساليب المعجزة والألفاظ الفذة لترقية كلماتهم وتقوية أسلوبهم وتنمية أفكارهم وإيصال عواطفهم. ومن الطبيعي أن درجة تأثر بالقرآن الكريم يختلف عند كل أديب وشاعر من الآخر. فمن عاش مع القرآن وترعرع في ظله وتشرب من كأسه، أصبح شغلا شاغلا في حياته كما أصبح القرآن نورا في قلبه، ويتجلى هذا النور الخالد في آثاره الأدبية.

وقد أصبح هذا من ميزات الكتاب الملتزمين الإسلاميين، ومنهم الشيخ أبو الحسن علي الندوي الذي ألف في مختلف العلوم والفنون باللغة العربية. لقد أدرك الشيخ الندوي أهمية القصة على أذهان الأطفال، فلم يغفل عنها، بل سارع إليها لأنه رأى أن القصة هي الوسيلة القوية لتربية الأطفال. لقد كتب الشيخ الندوي قصص الأطفال وتناول فيها موضوعات إسلامية في أسلوب رائع. كان الشيخ الندوي أديبا بارعا، له أسلوب أدبي مميز. يدور الشيخ الندوي في قصصه في ظل المحور المعنوي لآيات القرآن. إن قصصه قائمة على كلمة قرآنية ومضامينها المتلئة بالحكمة والنصائح الدينية الرائعة. تسعى هذه الدراسة إلى اكتشاف ظاهرة مهمة في "قصة يوسف" من كتابه "قصص النبيين" وهي ظاهرة التناص الذي يقتصر على التناص مع النصوص القرآنية.

مفهوم التناص لغة وإصطلاحا:

التناص لغة: تدل المعاجم العربية أن النص له معان متعددة، تفيد الرفع والحركة والإظهار، فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يتحمل التأويل، والنص من الشيئ منتهاه ومبلغ أقصاه.[1] النص فكك الشيء، نص الحديث، معناه رفعه، ونص المتاع يعني جعله بعضه على بعض.[2] وكذلك نص الشيئ معناه أظهره، وكل ما ظهر فقد نص،[3] ويذكر القاموس المحيط معنى النص: نص الشيئ يعني حركه، ونص وأقعدها على المنصة.[4] أما المعجم الوسيط، فيورد بعض الدلالات المولدة للنص، فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها، والنص لا يحتمل إلا معنى واحدا ولا يتحمل التأويل والنص من الشيئ منتهاه ومبلغ أقصاه.[5]

التناص إصطلاحا:

هناك تعريفات عديدة لمصطلح التناص، تعكس توجيهات أصحابها، فلقد عرفه بول ريكور: "لنطلق كلمة نص على خطاب، ثم تثبيته بواسطة الكتابة.[6] أما جوليا كرستفيلا فلقد عرفت التناص تعريفا جامعا، إذ قالت نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة.[7]

---

[1] إبراهيم مصطفى مع الأخرين: المعظم الوسيط، دار الدعوة، مصر، ج-2، ص 926

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط-2، مادة نص

[3] الزبيدي: تاج العروس، دار الفكر ، بيروت، ط-1 مادة نص

[4] الفيروزآبادي: القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005م مادة نص

[5] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة ، دار الدعوة، الإسكندرية، مصر، ج-2، ص 926

[6] عبد الله حضر محمد: لسانيات النص القرآني، دار القلم ص، 48

[7] مجموعة من المؤلفين: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة العربية العامة، القاهرة 1998م ص،55

التناص هو نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة.[□]

التناص هو صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، حين نقول نص الحديث أي متنه لا سلسلة السند، ونص شعري أي قصيدة أو أي جزء منها يعطي فكرة تامة.[بي] التناص هو تشكيل جديد من النصوص سابقة أو معاصرة تشكيليا وظيفيا، فيغدو النص المتناص خلاصة لعديد من النصوص.[لحلخ]

يعد التناص ظاهرة من الظواهر الفنية في الأدب، ذات التأثير الكبير في التشكيل الجمالي على النص الأدبي، إذ يعاد من خلال النص، اكتشاف الماضي وقرائته في ضوء لحاضر، وإعادة تكوينه من جديد على وفق رؤية أدبية فنية، لتكشف عن التجربة الفنية وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع، بكل ما يحمله من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية.

إن رجوع الأديب إلى الماضي لا يعني بأي حال عجز الأديب، وإنما يعني الاستشهاد من هذا التراث وإعادة بنائه على وفق روية فنية وفكرية جديدة. يستند التناص إلى مرجعية أدبية، ذات جذور لغوية تحتك بالأثر الذي تبنى عليه العلاقة بين الماضي والحاضر، ليتوالد معها صورة جديدة للنص اللاحق الذي ليس هو النص الأول كما أنه ليس النص الآخر، بل هو نص يمثل خصوصية جديدة ويفقز عليه بطبيعتها المتفردة التي يطورها الأديب بحسب الرؤية والثقافة التي يعتنقها. التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لانتاج نص لاحق، وهو ليس إلا تضمينا.[لخلخ]

---

[8] جوليا كرستفيا،علم النص، فريد الزاهي، دار توبغال للنشر ، المغرب، 1991م ص46

[9] عبد القادر أبو شريفة وحسين لاقي قزق، مدخل إلى النص الأدبي ، دار الفكر ،عمان، 2008م ص،7

[10] د.أحمد محمد عبد الراضي، نحو النص بين الاصالة والحداثة، مكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، مصر، 2008م ص، 21

[11] عبد الله حضر محمد، لسانيات النص القرآني، دار القلم ص، 116

التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد الكينونية والسيمائيات النصية، ذلك أنه له فعالية إجرائية في دراسة وتفكك النص وتركيبه، والوصول إلى عمق النص ولا شعوره الإبداعي، وإذا كان النقاد العرب قد تطرقوا في كتب التراث القديمة إلى مصطلح التناص تحت تسميات عديدة مختلفة، مثل السرقات الأدبية والتضمين، والنحل والانتحال والأخذ والتأثر، فإن الدارسين الغربيين تجنبوا مثل هذه المصطلحات إلى حد ما، واهتموا بجانب إيجابي آخر، ودرسوا علاقات التفاعل والتأثر والتأثير بين المبدعين والأدباء. وقد كان التناص من أهم المفاتيح التي ساهمت في فهم ودراسة قضايا الأدب المقارن ورصد عملية الحوار بين مختلف الحضارات والثقا فات الإنسانية.

إن التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي: "intertext” حيث تعني كلمة: “Inter” في الفرنسية التبادل، بينما كلمة “text” النص، وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني: “textree " يعني "نسج"، وبذلك يصبح معنى " Intertextlity" التبادل الفني، وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض. إن العمل الفني يدرك من خلال علاقاته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد بالترابط التي تقيمها بينها، فالتناص عند كرستفيا أحد مميزات النص الأساسية التي تجعل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها. أما في النقد العربي، فالتناص يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة أو يقدمها بشكل جديد.

التناص مصطلح جديد بزغ نجمه على الساحة النقدية الغربية في نهاية القرن الماضي، ظهر هذا المصطلح "التناص" للمرة الأولى في عام 1966م على يد باحثة بلغارية جوليا كريستيفا من خلال عمليتها في كتاباتها

المتنوعة، تعبر كريستيفا بأن التناص هو نقل المؤديات الداخلية أو المتزامنة والتقائها في حضن النص، فالتناص هو التقاطع داخل نص لتغيير ماخوذ من نصوص أخرى، أي انه عملية نقل التغيرات.[برلخ]

ينتسب التناص إلى الخطاب النص (discourse) ولا ينتسب إلى اللغة،[ترلخ] فالتناص نوع من التأويل، يتحرك فيه المتلقي بحرية وتلقائية، وذلك بإرجاع النص إلى بعض العناصر الأولى التي شكلها الأديب بغية الوصول إلى فك شفراته المكمونة من ثقافة المبدع، يحول الأديب عبر التناص تلك الثقافة اللغوية إلى رموز يسعى المتلقي لتفسيرها من أجل الوصول إلى ماهية القصة. إن التناص مصطلح جديد ولكن مفهومه قديم، تعود جذوره في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات مختلفة كالاقتباس والتضمين والتلميح والسرقات الأدبية والانتحال وما إلى ذلك.

التناص مع القرآن الكريم:

يستحضر الأدب العربي الحديث القرآن الكريم مصدرا أدبيا، يتسنم ذروة البيان والفصاحة. وإن الفهم القرآني الواسع الذي كان يهيمن على العقلية العملية، قد فتح أفقا تناصيا أدبيا من ضمن آفاق الرؤية الفنية الأخرى، وسمح على أفق أدبياته بتلاقي القرءات المتنوعة التي تقفز على المتغيرات النصية في بناء صيغها الجمالية، بما تمكن هذه الإجراءات المنتقاة من تقريب النص القرآني أدبيا بحكم ما حملته سواء في طريقة معالجتها لموضوعها أو في قصدها المنهجي. يعتمد الأديب عامة على ما استقر في ذهنه على خلفيته المعرفية المتعددة المصادر ليجسد في قالب قصصي.

---

[12] تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة، د. أحمد المديني، دار الفارابي، عمان، 1996ص، 141

[13] ميخائل باختين، المبدأ الخوري، دار الفارابي، دمشق، عمان، 1997م ص، 122

تبوأ القرآن الكريم الذي هو المنهل السماوي والنص الإلهي ذروة سنام الفصاحة والبلاغة، بعدما علقت روعته البيانية ودقته الأسلوبية بالعقلية العربية، فتسربت معجزته في وجدانها، وجرت ألفاظه في أدبها، فما من شاعر أو أديب إلا اقتبس أو ضمن قدر استطاعته من معانيه التي لا تنضب، وروافده التي لا تجف، فزين الشاعر شعره بمضامين آياته، وشعت تراكيبه في محيط أبياته، تتداخل في جرسها، وتتلاقح في مضمونها مع القرآن الكريم.

وإذا كان الخطاب الشعري والقصصي يحمل في طياته فضاءات أسلوبية متداخلة، ونصوصا لغوية غائبة، فإن الفضاء القرآني يظل الرافد الملهم الذي يستمد منه الشعراء والكتاب على حد سواء وحدات دلالية، وصورا جمالية ينفذ الأديب بإيقاعها المتردد في قصصه إلى أعماق النفس الإنسانية. تناص الأدباء والشعراء مع القرآن الكريم واقتبسوا من فيض بيانه وروعة مضامينه مما يثري نظمهم ويقوي نثرهم، ويفتح آفاقا بعيدة من التخييل ومناحي واسعة من براعة التصوير.[يرلخ]

قصص الأطفال عند الشيخ الندوي:

أدب الأطفال هو أحد الأنواع الأدبية المتجددة في الآداب الإنسانية، فالطفولة هي الغرس المأمول لبناء مستقبل الأمة. والأطفال هم ثروة الحاضرة وعدة المستقبل في أي مجتمع يخطط لبناء الإنسان. إن تطور أدب الأطفال في الهند لابد أن تكون لنا وقفة ضرورية وأساسية عن أهمية هذا النوع من الأدب. لقد قام علماء الهند وأعلامها من المجددين والمصلحين بإنشاء جيل مثقف عن طريق إقامة المدارس والجامعات في عصور

[14] د. أسامة شكري الجميل العدوي، التناص القرآني في الشعر العباسي، درا اللسان العربي، بيروت، 1988م ص، 280

مختلفة منذ توافد العرب إلى الهند تجارًا أو دعاةً إلى الإسلام وركز مؤسسو المدارس والجامعات مساعيهم الجبارة على إعداد مناهج التعليم والمقررات الدراسية من جديد حتى لا يشعر الطالب الهندي بأي صعوبة وغرابة في ما يقرؤه من الكتب والبحوث ويجد فيه ما يحيط به من حياته البسيطة في الهند، فجاءوا بقصص وحكايات كانت رائجة آنذاك في أرجاء الهند المعمورة. وبما أن إعداد المناهج الدراسية العربية في الهند كان يعتمد بشكل مباشر أو غير مباشر على النزعة الإسلامية فظهرت على أيديهم كتب عربية تغلب عليها النزعة الإسلامية. ومن الأعلام الذين اهتموا بإعداد المقررات الدراسية العربية للطلاب الهنود الشيخ أبوالحسن علي الحسني الندوي الذي ألف سلسلة الكتب بعنوان "قصص النبيين" في خمسة أجزاء.

نظرة عابرة على "قصص النبيين":

لقد اهتم الشيخ الندوي بالقصص القرآني، ورأى فيه ميدانا فسيحا لتربية الأطفال وتعليمهم العقائد الصحيحة والأخلاق الفاضلة، قام بتأليف سلسلة من خمسة أجزاء أسماها "قصص النبيين للأطفال" وهي تشمل على قصص أبرز الأنبياء الذين ذكروا في القرآن الكريم.[سملخ]

هذا الكتاب يحتوي على قصص وحكايات دينية مقتبسة من الكتب الدينية الأسلامية والتارخية.[شملخ] إن مجموعة هذا الكتاب "قصص النبيين" – كما يضهر من اسمها – تشتمل على قصص الأنبياء والمرسلين من سيدنا إبراهيم وإسماعيل ويعقوب ويوسف ونوح وهود وثمود وصالح عليهم الصلاة

[15] د. محمد طارق الأيوبي الندوي، موقف الشيخ أبي الحسن الندوي من الأفكار المعاصرة، مؤسسة العلامة أبي الحسن علي الندوي التعليمية والخيرية، عليجراه، الهند، 2014م ص، 503

[16] د. أشفاق أحمد الندوي، مساهمة الهند في النثر العربي خلال القرن العشرين عام 2003م ص، 11

والسلام وسيدنا موسي وشعيب وداوود وسليمان وأيوب ويونس وذكريا ويحي وعيسي عليهم الصلاة السلام وخاتم النبيين محمد صلي الله عليه و سلم.

اعتمد الشيخ الندوي لإعداد هذه السلسلة على الكتاب والسنة، فالقول المطلق إن أسلوب هذه المجموعة أسلوب قرآني بليغ في سهولة الكلمات وتكرارها وترابط الموضوعات ونظمها حتى يحفظ القاري نفسه عن الاختلاط والالتباس. هذه المجموعة مشتملة على خمسة أجزاء وكل جزء يتركز على نبي من الأنبياء والمرسلين. فهو يبدأ من سيدنا إبراهيم عليه السلام حتى يصل الذكر إلى حياة نبينا محمد صلي الله عليه و سلم.

لقد رأى الشيخ الندوي أن القصة هي إحدى أهم الوسائل المهمة في التعليم، فهي محببة إلى نفوس الأطفال، فأراد تقديم مادة ميسرة لتنمية مهارات القراءة لدى الأطفال، فضلا عن الأهداف الدينية الأساسية مثل غرس العقائد، وتثبيت الأخلاق والقيم الإسلامية في نفوس النشء الجديد.

التناص القرآني كما ينعكس في قصص الأطفال للشيخ الندوي:

يشكل النص القرآني مكونا جوهريا من مكونات أدب الشيخ الندوي، مما أسهم في صنع دلالتها وتشكيل ملامح شخصياتها، فقد نسج الندوي خيوط قصصه مستندا على أفكاره وثقافته مستمدا من النص القرآني، لينتج خطابا مبدعا، ويقدمه على طريق النص الجديد. إن التناص في قصص الشيخ الندوي قد يتعدى المفردة والتركيب القرآني، وقد يكون الاقتباس من آي الذكر الحكيم جزئيا أي يكتفي بالفكر والمعنى. أظهرت العلاقة التناصية القرآنية قدرته على استنطاق النص القصصي المقتبس عند تفجير طاقاته الكامنة وامتصاصها وإخراجها على شكل تراكيب لغوية في سياقات قصصية وفكرية

ونفسية جديدة. يقول الشيخ الندوي في قصة يوسف تحت عنوان" على خزائن الأرض:

" وكان يوسف يعلم أن الأمانة قليلة في الناس.

وكان يوسف يعلم أن الخيانة كثيرة في الناس.

وكان يوسف يرى أن الناس يخونون في أموال الله.

وكان يرى أن في الأرض خزائن كثيرة ولكنها ضائعة.

إنها ضائعة لأن الأمراء لا يخافون الله فيها.

فتأكل طلابهم ولا يجد الناس ما يأكلون.

وتلبس بيوتهم ولا يجد الناس ما يلبسون.

ولا ينفع الناس بخزائن الأرض إلا من كان حفيظا عليما.

ومن كان حفيظا وما كان عليما لا يعلم أين خزائن الأرض وكيف ينتفع بها.

ومن كان عليما وما كان حفيظا يأكل منها ويخون فيها. وكان يوسف حفيظا عليما.

وكان يوسف لا يريد أن يترك الأمراء يأكلون أموال الناس.

وكان يوسف لا يقدر أن يرى الناس يجوعون ويموتون. وكان يوسف لا يستحي من الحق.

فقال للملك. "إجعلني على الأرض إني حفيظ".

تناص الشيخ الندوي بقوله تعالى: **(قَالَ اجْعَلْنِي عَلَىٰ خَزَائِنِ الْأَرْضِ ۖ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ)**[17] لقد استدعى الشيخ الندوي الشخصيات القرآنية، فصاغ القصة القرآنية في أسلوبه البديع، لأنه وجد القرآن الكريم المنهل الخصب لاستثمار رمزية الشخصيات الدينية. حاول الشيخ الندوي استثمار التراكيب

[17] سورة يوسف، القرآن الكريم رقم الآية 111

القرآنية في قصصه، فهي تضفي قوة وجزالة على النص، فالخطاب القرآني لا يضاهيه خطاب، فهو نبع ثري لا ينفذ، وهذا ما جعل نصوص الشيخ الندوي تشد المتلقي ليتفاعل معها النص، ويكشف ماهية تفاعله مع النصوص الأخرى، النصوص القصصية للشيخ الندوي زاخرة بالتناصيات القرآنية، وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل على تشرب الشيخ الندوي بالنصوص القرآنية وفهمه دلالتها ومعانيها وقدرته وموهبته على توظيف قصص القرآن الكريم وشخصياته في نصوصه القصصية.

إن الشيخ الندوي عندما يستحضر الآيات القرآنية في نسيج قصصه لا يستحضرها آية كاملة، بل يقطع منها جزءا ثم يصهرها في نسيج خطابه القصصي، محافظا على تلك النصوص في صيغتها الأصلية. وهذا يعني أن وعيه قد صاحبه في أثناء عملية التناص. لقد وجد الشيخ الندوي فيه كل ما يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر. ولم يأت التناص القرآني في قصص الشيخ الندوي مصادفة أو عفو الخواطر، بل كان مستحضرا يوظف في سياقات المنجز القصصي تعميقا وإثراء فنيا وفكريا. فليس غريبا أن يكسب الشيخ الندوي القرآن الكريم رونقا وجمالا فنيا عن طريق التناص القرآني وتعالق النمط القصصي الماثل بالنص القرآني الغائب، حيث تلاحقت النصوص القصية مع النصوص القرآنية في شبكة واحدة لينتج أدبا جديدا للأطفال.

استنتاج البحث:

الشيخ الندوي من أبرز كتاب الهند في العصر الحديث، له مكانة أدبية مرموقة، قد تأثر بالقرآن الكريم، فظهر ذلك جليا في أدبه وفكره. لقد استفاد

من القرآن الكريم بشكل واسع وبصورة مختلفة كما ينعكس أثرها في المفردة القرآنية أوالمفردتين المجاورتين أوالمقلوبتين أو المقابلتين، وبإستخدام جملة تامة من القرآن الكريم بلا اقتباس حرفي من الآية، وفي بعض الأحيان اقتباس يسير، لقد استفاد من المضامين القرآنية تارة واستلهم من القصص القرآنية تارة أخرى مع عمل قصة جديدة. لقد استخدم الشيخ الندوي الاجترار والامتصاص في قصصه وتعامل مع النص القرآني بطريقة محترمة، لم يتجاوز فيها حد الأدب مع النصوص الدينية المقدسة. إن دراسة قصص الأطفال للشيخ الندوي تفيدنا أن للقرآن الكريم ومفرداته ومضامينه مكانة خاصة في كتاباته وقصصه. وكان الاستعمال الفني لآيات القرآن الكريم في طيات قصصه، قد حقق جمالا أدبيا، لأن القرآن الكريم كان من أهم مصادر قصصه، إن الشيخ الندوي يحدد ومضات قرآنية تضيء كثيرا في قصصه، فهي من مصادر التناص التي استدل الشيخ الندوي منها قصصه وأولها، والمصدر الثاني للتناص عنده هو المصدر التاريخي لأن القرآن الكريم منبع المعرفة التاريخية. قد حاول الشيخ الندوي في تناصاته لترقية أبعاده اللغوية والفكرية، وهي من أبرز تلك النصوص الغائبة التي نجد لها صدى قويا في مواضيع كثيرة في كتابات الشيخ الندوي.

المصادر والمراجع :

1. أبو الحسن علي الندي، نظرات في الأدب، دار البشير، عمان، الأردن، 1990م
2. أبو الحسن علي الندوي، في مسيرة الحياة، دار القلم، دمشق، 1987م
3. أبوالحسن علي الندوي ، القراءة الراشدة، مطبعة ندوة العلماء، الهند، 1988م

4. أبو الحسن علي الندوي، ، قصص النبيين للأطفال، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985م

5. أبو الحسن علي الندوي، قصص من التاريخ الإسلامي، منشورات رابطة الأدب الإسلامي، دار البشير، عمان، الأردن، 1997م

6. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، إربد، 1995م

7. د.أحمد محمد عبد الراضي، نحو النص بين الاصالة والحداثة، مكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، مصر، 2008م

8. الأمين محمد، النقد، نظرية الآداب، التناص مفهومه وأغراضه، الخميس، مصر، 2011م

9. حمدي الحمداني، التناص وانتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد، ج 40، النادي العربي الثقافي، جدة يونيو، 2001م

10. د. سلمان محمد، القصص القرآني أهدافه وخصائصه ومنهجه، دار الفضيلة، عمان، 2007م

11. صلاح قنصورة، نظيرة القيمة في الفكر المعاصر، دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1986م

12. عباس فضل حسن، القصص القرآني إيحاؤه ونفحاته، ،دار الفرقان، عمان، 1978م

13. عبد السلام سعيد الأزهري، الإمام أبو الحسن الندوي ومنهجه في الفكر والدعوة والإصلاح، دار الفكر، دمشق سوريا، 2007م

14. عبد الماجد الغوري، أبو الحسن الندوي، الإمام والداعية الأديب، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، 1999م
15. د.عزة شبل محمد، لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة ، مصر، 2007م
16. فيصل الأحمد نهلة، التناصية والنظرية والمنهج، منشورات كتاب الرياض،السعودية، 2003م
17. كرستفا جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دارتوبقا الرياض، 1991م
18. المحامي محمد كامل حسن، القرآن والقصة الحديثة، دار البحوث العلمية، بيروت، 2007م
19. محمد أحمد خلف الله، الفنى القصصي في القرآن، كتبة إنجلو المصرية، القاهرة، 1965م
20. د. محمد أكرم الندوي، أبوالحسن الندوي، العالم المربي والداعية الحكيم، دار القلم، دمشق، 2006م
21. د. محمد خير البقاعي، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية للكتاب، مصر 1998م
22. محمد زبير عباسي، التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة جامعية، الجامعة الإسلامية العالمية، اسلام آباد، 20014م

23. د. محمد طارق الأيوبي الندوي، موقف الشيخ أبي الحسن الندوي من الأفكار المعاصرة، مؤسسة العلامة أبي الحسن علي الندوي التعليمية والخيرية، عليجراه، الهند، 2014م

24. محمد طارق زبير الندوي، الداعية المجاهد الإمام أبي الحسن علي الحسني الندوي ومؤلفاته العربية، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، 1996م

25. ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2000م

26. د. يوسف القرضاوي، الشيخ أبو الحسن الندوي كما عرفته، دار القلمن دمشق، 2001م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

قصة إنجليزية

قصة: ضريح الحب

قصة لـ: ناميتا غوخالي *

ترجمة: د. مخلص الرحمن **
mukhles1@gmail.com

عند نقطة التقاطع، بدت شوارع دلهي خضراء باهتة من شباك السيارة، وتَراءَى لي وجه أمامي وكعادتي في الهند أغمضت عيني، لأنه عندما كنت صغيرة كانت يدي تتحسس حقيبتي، لكني مؤخرًا تغيرت وصرت أشيح عنهم بعيدًا لأنه من المهم تفادي التقاء العيون فهؤلاء الأشخاص واسعوا الحيلة، حينما أصابع نحيلة لشاب دقت على الحاجز الزجاجي الآمن لسيارة المرسيدس السوداء لأخي، وظللت انظر بعيدًا بحزم إلى أن تغيرت الأضواء وانطلقت السيارة، والسائق المدرب الخبير احتفظ بعدم اكتراثه بشكل جيد. فقد المتسول -الذي أخطأ في تقدير كيده ونقاط ضعفي - توازنه بسبب حركة السيارة القوية. تساقط عكازه الخشبي البالي في الرَدغة الموسمية، وظهرت علامة الرضوخ على وجهه. لم أستطع إغلاق عيني تماما، لا أحد يستطيع أن يفعل ذلك أبدًا، إن العيون والآذان تسجل، حتى لو قاوم العقل. هز المتسول كتفيه – لقد كان هزًا رجوليًا، ولم يكن يحمل في طيه أي عداوة، ثم اقترب من السيارات التالية.

الهند مليئة بالفقراء، ولا يمكننا إطعامهم جميعًا، فمن واجب الحكومة أن تفعل شيئًا. وهذا ما ندفع الضرائب لأجله. هذا ما يقوله أخي دائمًا، وزوجي...زوجي السابق الآن، لم تكن آراؤه مختلفة في الحقيقة، أما أنا فقد تعلمت أن انظر بعيدًا، تعلمت ذلك في وقت مبكر من زواجي. فقد شرحت لي أم

---

* كاتبة هندية ومديرة مؤسِسة لمهرجان جيفور للآداب، الهند. لها عشرون مؤلفا في الموضوعات المختلفة بما فيها القصة القصيرة والرواية والمسرحية وغيرها.

** أستاذ مساعد ورئيس قسم اللغة العربية، كلية ايتش. بي. التابعة لجامعة بردوان، الهند.

زوجي ذلك قبل زمن طويل، عندما كنت لا أزال في الهند "الرجال هكذا" كما قالت. وأضافت: "هم مختلفون، عليك أن تتعلمي إغلاق عينيك. لكن تذكري، أنت زوجته، ولا شيء يمكن أن يغير ذلك". هذا ما قالته، لكنها ماتت قبل ست سنوات تقريبا. وخاتمها الماسي يتلألأ في إصبعي وأنا وزوجي مطلقان.

كنت أعتقد أن الأسوأ قد انتهى في زواجنا بانفصالي عنه، وكنت أتجاهل أفعاله الطائشة، وتَغَاضَيت عن سَفاسفه، وبرّأته من خياناته. حينها كنت على يقين أنه مازال يحبني أو على الأقل يهتم بي بطريقته الخاصة. ولكن الطلاق فاجأني تماماً على الرغم من أنه قام بتسوية سخية للغاية، ولم يكن المال هو المشكلة على أية حال، أو مثل أحد المشاكل بيننا. لا بد لنا أن نعترف بأن النساء يجدن الرجال الأثرياء جذابين، وزوجي - زوجي سابقا الآن— ثري جداً، فهن يتجمعن حوله كما يتجمع الذباب حول الحلوى، وأحب لفت انتباههن. تغاضيت عن ذلك قدر المستطاع، ولكن شيلا كانت أكثر إصراراً من البقية، أقنعته أنهما وقعا في الحب، وراميش —زوجي - ساذج حقًا، وبعد أحد عشر عامًا من زواجنا، وبعد ست سنوات من وفاة حماتي، كنا مطلقين، وكنت وحدي في دار الضيافة لأخي في دلهي.

لقد نشأت في بومباي - ومازال شقيقي يعيش هناك. في الحقيقة لم أقرر بعد أين سأعيش، أو ماذا ينبغي أن أفعله بعد ذلك، إنه شعور مريح أن ليس لدي أولاد، ربما لكانت الأمور معقدة لو كان عندي أطفال، ربما لم يكن راميش ليتركني، لقد أخبرني الطبيب أنه يعاني من قلة في عدد الحيوانات المنوية، لكنه لا يعترف بذلك أبداً، وشيلا على حد علمي تلاعبت بمشاعره، قالت له (لأنه قام أخي بالتنصت على هاتفه)، ليس لديك أطفال، يا راميش، لكان

الأمر مختلفاً لو كان لديك أطفال. لا يوجد شيء يجمعكما معًا، ليس لديك عائلة على الإطلاق.

انطلقت السيارة بسرعة إلى المطار، حيث سأستقبل صديقتي أماندا، القادمة من لندن لرؤية تاج محل. ولتلتقي ببعض أصدقائها في دارامسالا بعدها، أنا وأماندا لم يكن لدينا الكثير للحديث مع بعضنا البعض. فأنا خجولة في التفاعل مع الناس، لكني أحبها وأنا مرتاحة في صمتنا. وهكذا كنا في اليوم التالي على الطريق السريع، على طريق ماثورا، مرورا بالمباني ذات المظهر الصناعي وضوضاء حركة المرور الصاخبة التي لا تستطيع خرخرة المرسيدس الجيدة أن تخفيها.

لقد أحببت دائما تاج محل، إنه المبنى الأكثر رومانسية في العالم، أقصد حين أفكر في ذلك: هل يوجد أي رجل يقضي اثنين وعشرين عامًا من حياته ويصرف أموال طائلة على زوجته؟ يجعلني أشعر برغبة في البكاء، وأتمنى أن أكون محبوبة مثلها، كانت المناظر الطبيعية - من أبقار وإبل وحقول غمرتها المياه وتعكس سماء المانسون — جميلة جدا. توقفت أماندا مرة أو مرتين لالتقاط الصور. وبعد شارع ماثورا، أرادت أن تتوقف عند مقهى على جانب الطريق لتناول فنجان من الشاي، في الحقيقة حاولت أن أشرح لها أن هذا الفعل ليس آمنا، وأن سائقي الشاحنات يصابون بالجنون عندما يرون امرأة بيضاء، وأنه من الممكن أن تتعرض كلانا للاغتصاب، لكنها لم تقبل بذلك، وطبعا عليها أن تلتقط صوراً لسائقي الشاحنات، أولئك السردارجي الضخام الممددين على السرر والشاربوي، وهم يخدشون ما بين الفخذين. سمعت أنهم جميعاً مصابون بالإيدز.

كان الفندق مكانا مريحا. وهذا ما تعودت عليه لما فيه من الردهات الرخامية، والسجاد الناعم، والرائحة الآمنة لرغد العيش، كان زوجي راميش يقول لي دائمًا: إنه يستطيع أن يعمل بشكل أفضل في "بيئة خاضعة للرقابة. أعتقد أنني أحب الشيء نفسه، وعند طلوع الشمس قررنا زيارة تاج محل، لإنه دائمًا يبدو أجمل عند الفجر ملفوفا في ضباب الصباح، إلى جانب ذلك، وتكون رسوم الدخول في ذلك الوقت، مكلفة أكثر مما بعد، ولكن لا يكترث به أحد حقاً إذ لا يواجه تدفق الناس وقتذاك.

دوما، شعرت بالأسف الشديد لمتاز محل المسكينة. أعني، تخيل بعد أن كانت قرينة شاه جهان، الزوجة الرئيسة للإمبراطور، نور البلاط المغولي، أصبح قبرها الآن ممتلئًا بكل هؤلاء العمال البيهاريين، لا بد أنها تتململ في قبرها، وذلك بالمعنى الحرفي. في الواقع، تقع القبور الحقيقية تحت الأرض، لكنني أعتقد أنهم يسمحون للجمهور بالدخول هناك. أتذكر أنني ذهبت مرة إلى تاج محل يوم الجمعة - إذ الدخول مجاني في أيام الجمعة — كانت تتواجد تلك الحشود، وكل شيء يفوح منه رائحة الموت والفقر. والنساء المسنات من ولاية ماهاراشترا بملابسهن "نواري ساري" - كلهن يشبهن النساء الجميلات اللاتي ينظفن ويمسحن في شقتنا في مدينة مومباي - كن يحدقن في ذهول ودهشة في تاج محل. أعتقد أنهن لم يرين شيئًا كهذا من قبل.

كانت أماندا منبهرة. ورأيت نفس الشيء مع الأجانب، فهم غير مستعدين لجمال تاج محل إذ لا تكون الصور تعبيرا دقيقا أبدا للتناغم المذهل وروعة النِسب - كل شيء في محله كما ينبغي أن يكون. لم يكن من المكن أن يكون في أي شكل آخر، ونهر يامونا، المنتفخ بسبب المانسون، يتدفق بجانب تاج محل، ويبدو كنهر من الحرير في ضوء الصباح اللطيف، ويقال إن شاه جهان

كان يريد أن يبني تاج محل آخر على الضفة المقابلة للنهر بالرخام الأسود إضاءة للتباين. أنا فرحة بأنه لم يفعل كذلك، لأن ابنه أورنغزيب منعه من ذلك. أعتقد أنه لو فعل ذلك لكانت تبدو مثل رقعة الشطرنج قليلا. ربما أنا على خطأ.

أتساءل ما إذا كانت (ممتاز محل الزماني) جيدة في الفراش. (لقد كنت دوما متفوقة على الآخرين في مادة التاريخ في مدرستي الداخلية في منطقة التلال). تزوجته وهي في العشرين من عمرها، ولم ينظر إلى امرأة أخرى بعدها، أو هكذا يقال، ماتت وهي تضع طفلها الرابع عشر. مات سبعة من أولادها وبقي سبعة منهم في مدة عشرين سنة. حتما، إنها حملت وحضنت أطفالها واحدا بعد آخر. بالطبع، لم تكن ترعى أطفالها بنفسها، كانت لديهم ممرضات ومرضعات، أتساءل عن حياتها الجنسية، هل وصلت إلى النشوة الجنسية في وقت ما، لم أشعر أبدًا بنشوة جنسية في حياتي، أنا وراميش، لم نكن أبدًا جيدين في الفراش معًا. وبالطبع، بالرغم من أنه لم يكن هناك أي شخص آخر، أنا امرأة هندية، أليس كذلك؟

كان من الممكن أن تكون الأمور مختلفة لو كان لدينا أطفال. ولكن انظر إلى شاه جهان، إذا سمحت، سبعة أطفال من زوجته المفضلة، وماذا يفعلون؟ أورنغزيب، أصغر أبنائه، قتل دارا شيكوه، ابنه المفضل. ثم سجن والده في قلعة آغرا. يمكنني أن أتصور بأن أورنغزيب ربما كان رجلاً صالحًا، مثل أخي. لا بد أنه كره إسراف شاه جهان، لأنه من اللازم أن تاج محل كلفهم كثيرا، بالتأكيد.

أتذكر أنني قرأت في مكان ما أنه عندما أراد أورنغزيب استعارة جواهر شاه جهان لتتويجه، ثار الرجل العجوز لدرجة أنه بدأ يقذف الجواهر الثمينة

في الغبار بالمِدَقّة والهاوَن. وأوقفته ابنته الكبرى جهانارا بيغوم التي تدعى بـ بيغوم أي صاحبة، كما أعتقد. وقرأت في نفس الكتاب أن شاه جهان نام معها بعد وفاة والدتها، ما وصفه المؤرخون المعاصرون بـ "أنه ذاق ثمرة غصنه". لا بد أنه شعر بوحدة شديدة بعد وفاة ممتاز محل، وربما بدت جهانارا بيغوم مثل والدتها. على أية حال، لم يكن الأمر مبررا، لكني أعتقد أن القواعد مختلفة عند الأباطرة.

تحركت أماندا بالكاميرا. من البديهي أنها تستمتع بنفسها، تنقضّ على الرخام الأبيض في عباءتها السوداء وسروالها الضيقة، كأنها خفاش ثائر. "لا يمكن أن يكون هناك تاج محل آخر، هل يمكن أن يكون، يا ملكة؟" صرخت وهي تدير عينيها بطريقتها المعتادة، أخبرتها كيف قام شاه جهان بجدع وإعاقة جميع الصُنَّاع بمرسوم إمبراطوري، حتى لا يتمكنوا من بناء قصر منافس لأي ملك في أي مكان آخر. أنا دائما أتمتع بسرد تلك القصة للأجانب لكي أرى ردود فعلهم وارتباكهم، بدوا مرعوبين ولا يعرفون أبدًا كيف يُظهرون ردود فعلهم.

طوال الوقت، كان يلاحقنا المرشدون والمصورون الذين يعرضون علينا مرافقتنا في زيارة المكان، لكننا تجنبناهم ببراعة. وكان المطر قد غسل الرخام، فبدا جديدا وشفافًا. عندما افترقت الغيوم وأضاءت شمس الصباح الرخام الذي يعكس ضوء النهر، حبست أنفاسي في دهشة. الجمال كاللغز، لطالما له القدرة بإيقاعك في الدهشة مرارًا وتكرارًا، كنت أُعتَبر جميلة حينما كنت أكثر شبابا، وحتى راميش كان مفتونا بي، بالرغم من أنني مازلت أبدو كذلك إلى حد كبير حتى الآن - وشكلي لا يزال جيداً، وبشرتي أيضا - لكن تغير شيء ما، أنا شخص موضوعي، وأعلم ذلك. أبدو متوترة ومنهكة، كما تعودت أن أكون.

ولم يكن من المفترض أن يتفكك الزواج الهندي بالطريقة التي حدث بالنسبة لي.

اختفت الشمس وراء سحابة، وبدأ رذاذ خفيف يتساقط. صرخت أماندا بفرح، لم أسمعها يوما تبدي رد فعل كهذا بسبب نزول المطر في لندن. دخلنا في الضريح التذكاري من خلال الباب المقوس، ولاحظت التناسق المثالي لجناحَين مائيين ممتدَين في تواز شديد إلى قِباب المدخل الرئيسي. تعلق مرشد بنا ملحا، ولم يسمح لنا بالذهاب. وبالتالي، إذعانا لاستمراره، سمعنا حديثه الجاهز: استغرق بناء تاج محل حوالي اثنين وعشرين عامًا حيث عمل فيه عشرون ألف عامل، نُقش نبات الخشخاش على قبر شاه جهان، ويتواجد الصدى في القبة، وما إلى ذلك. خيم الظلام في الداخل، ومصباحه اليدوي واصل إرسال أشعته عبر الظلام، وتضيء الجدران المرصعة بالزهور، تصميمًا هندسيًا، رائحة الميت في الضريح. وكنت أعلم أن القبور الحقيقية آمنة في القبو الفعلي أدناه، وتم إغلاقه للإصلاح. وهذا الضريح لشاه جهان وزوجته ممتاز محل مجرد نموذج، صُنع لإيجاد التوازي، ولصرف النظر عن الضريح الحقيقي.

كانت أماندا تصرخ فجأة بفرح مرة أخرى. التفتُ لأجدها بين ذراعي رجل طويل جدًا، بدا وكأنه أمريكي، وعندما قامت بتقديمه إليّ، اكتشفت أنه بريطاني مثلها، قالت أماندا، هو صديقي توني رايس، وحتى في الظلام تمكنت من ملاحظة بشرتها التي تتلألأ، يا لها من مفاجأة رائعة أن ألتقي به هنا! اختفوا في الظلام المقبب مع الدليل. وكنت أستطيع أن أسمعهم يصرخون ويصيحون في حيرة ودهشة وهم يتفحصون الزخرفة. حماسهم جعلني متعبة للغاية، فتراجعت إلى الزاوية أشاهدهم يتجولون مع السياح الآخرين -الألمان ذوي البشرة الوردية، واليابانيين، والهنود غير المقيمين ممن يرتدون تي شيرت.

عندما توقف المطر أخيرًا، عدنا إلى الرخام الأبيض المغسول بالخارج. رأيت طاووسًا فوق إحدى المنارات، وهو يجفف ريشه، ويرفرف ويهز جناحيه الثقيلين الأزرقين. لسبب ما، لم أخبر أماندا وتوني عنه، إذ كان الطائر يستحق خصوصيته، وبالإضافة كان لديهم بالفعل ما يكفي لكاميراتهم، وكان هناك سنجاب صغير قلِق، يركض صعودًا وهبوطًا على شجرة النيم، ويهز ذيله الكثيف ليجفف نفسه من المطر. وحين مرورنا عبر البوابات الرئيسة المنوعة حيث توجد الماسحات المعدنية والأجهزة الأمنية، رأيت قطتين صغيرتين سوداوين، عيونهما الخضراء تلمع في الظلام، وهما جالستان مرتاحتان جافتان في عش من حصير ألياف جوز الهند الملفوف، وبدأ الدليل، الذي ما يزال قريبًا منا، بالثرثرة مرة أخرى بلغته الإنجليزية ذات اللهجة الغريبة. وأشار إلى قبر زوجتي شاه جهان الأُخْرَيَيْن وأوضح كيف دُفنتا خارج المجمع الرئيسي لأنهما، لسوء الحظ، كانتا عاقرين وبلا أطفال. بدت المواساة من صوته. كنت أريد أن أركله في ما بين فخذيه.

رافقَنا توني إلى الفندق. أرادت أماندا أن تستريح لبعض الوقت قبل الغداء. أماندا امرأة جذابة، لكن عندما اجتمعنا مرة أخرى في وقت الغداء، بدت جميلة بشكل إيجابي. "توني ذاهب إلى جيفور"، كما قالت، وهي بدت مشدوهة ومخبولة مثل فتاة مراهِقة، "ثم إلى أودايفور وجودفور. لقد قررت الذهاب معه." ثم أطلقت ضحكة لاهثة. أخشى أن تضطري للعودة إلى دلهي وحدك يا ملكة، كان شعور بارد بالغيظ يتراكم بداخلي. لكنني لم أقل شيئا. كان الماس الموجود على إصبعي، الذي كان لوالدة راميش، يتلألأ بشراسة، مرسلاً ضوءا حادا بالأخضر والأزرق. درسته بتأني، وحاولت ألا أستمع إلى أغنية غزلية يعتبرها الفندق شيئا أساسية لطبق التندوري.

الطعام الهندي في لندن أفضل بكثير مما تجده في الهند –حتى توني وأماندا قالا ذلك، على الرغم من أنني وافقت في قلبي، إلا أنني اعترضت وقلت إن ما أكلناه لم يكن طعامًا هنديًا إطلاقا في الواقع. فجأة، تذكرت كيف كان مذاق الطعام الذي تطبخه جدتي البنغالية بالرغم من أنها تزوجت من سندي. كان طبخها معبقا بالنكهات ومعطّرا برائحة التوابل غير المتوقعة. مجرد ذكرى كاري السمك الخاص بها جعلني أرغب في البكاء، وشعرت بوحدة رهيبة.

آغرا مدينة قبيحة، وامتداد شنيع من الأوساخ والأدران، وعندما تركنا ضواحيها، لم أستطع إلا أن أقع في حلم رومانسي حول ما كانت عليه المدينة في زمن المغول. تساءلت عما إذا كان السير جيمس روبوك سخيفا وغير منطقي مثل توني رايس. فكرت في مينا بازار، حيث كانت نساء البلاط يعرضن بضاعتهن للملك لفحصها. تساءلت عما إذا كن قلقات بشأن الخطوط الموجودة تحت أعينهن، وبشأن تدَلي أثُدِائهن، وعن فقدان السيطرة، ورأيت فتاة جميلة في البلاط تبيع الأساور المطلية وغيرها من الحلي للحاشية والنبلاء حتى للإمبراطور نفسه.

عند العودة من آغرا وحدي، نظرت إلى الخارج من الشبابيك المغطاة بالضباب في المناظر الطبيعية التي تمر بسرعة. بدت الأرض الخضراء المبللة قانعة ومرتاحة، وحتى السائق كان يبتسم لنفسه وهو يهمهم بأغنية.

تذكرت الوقت الذي كنت أنفجر فيه بالغناء قبل زمن، بشكل عفوي ودون إثارة. كانت والدتي تعتقد أن صوتي جيد - كل الأمهات يعتقدن كذلك- وأُرسلت لتعلم الموسيقى الكلاسيكية من روما ديفي، وهي أرستقراطية كَرِيمة المَحْتِد، التي صدمت جيلها بتعلم موسيقى ثومريس وادادراس من المومسات، حتى زوجها كان خبيرا بالموسيقى والنساء والسيجار،

رفض تجاوز نقطة معينة في حماسها بشكل مؤدّب. لكن روما ديفي اتخذت موموسا عجوزا كمعلمة لها. وبمرور الوقت، تعلمت من أوساطها الاجتماعية التعايش معها، حتى قمن بإشادة أسلوبها وجرأتها. كان ذلك، بالطبع، قبل أيام كثيرة. أعتقد أن الأمر عكس ذلك تماماً الآن، وأن كل مغني ناوتانكي قديم يرتقي تلقائياً إلى مرتبة بيغوم أختر من قِبل مجتمع متعطش للإثارة.

على أية حال، أتذكر طفولتي بطريقة شاعرية مبهمة، بما يتماشى مع الطقس وألوان المناظر الطبيعية، حينها ظهرت فجأة ذكرى غير سارة مع ومضة سريعة من الحقيبة السوداء المقفلة التي تشكل الماضيّ. بين الحين والآخر، أقوم فقط بإرسال أجزاء من حياتي - الأجزاء غير السارة إلى هذه الحقيبة الكبيرة التي تقبع بشكل غير محتمل في غرفة الرسم بألوان الباستيل في رأسي. إنها تحتوي على قفل حديدي قوي رميت مفتاحه بعيداً. لكنني أعرف كيفية استعادته كلما احتجت إلى الإقفال على الأشياء فيه. ربما كانت هذه هي المرة الأولى في حياتي التي حاول فيها شيء ما الهروب من الحقيبة بمفرده. اعتقدت أنه أمر مشؤوم، ينذر بالسوء، وتجاهلت الصورة المستمرة لعازف الطبلة الذي كان مرِنا مثل القرد ويرافق رومى ديفي، وهو مخلوق ضعيف فكاهي يدق دقات بارعة على الطبلتين المائلتين، وينظر بتقدير عندما تغني روما ديفي.

كانت لروما ديفي طريقة خاصة للنظر إليه فجأة في منتصف الأغنية. وهو أيضاً، كان يرفع حاجبيه ويومئ برأسه ويبدو أكثر تقديراً من المعتاد. دائما وجدت ذلك محببا جدا. ذات يوم، عندما كنت أتعلم الموسيقى، أعطيته نظرة مماثلة، وابتسمت في عينيه، هو رفع رأسه وأومأ بحاجبيه رداً. فجأة، تم الاتصال بروما ديفي، وكان ذلك من خلال مكالمة هاتفية كما أعتقد. لم يحضر الطلاب الآخرون في ذلك اليوم الممطر إذ كانت المياه قد غمرت المدينة. كنت أعيش في مكان قريب، وكان سائق والدي قد أوصلني. في

الواقع، كان ينتظر في الخارج، وكانت روما ديفي على الهاتف، في ذلك الوقت قفز عازف الطبلة عليّ بحركة وحشية. كان فمه على فمي، يقبلني، ويدسّ عليّ لسانه الداكن وأسنانه الملطخة بالتنبول. لقد جمدت من الذعر والهلع، وكان الخوف المستمر يلفّني تماماً لدرجة أني حتى اليوم، بعد سنوات عديدة، أتصبب بالعرق حينما تذكرته. ومضت الصورة في ذهني لجزء من الثانية، ثم اختفت. امتنعت عن التفكير، وأجبرت نفسي على نسيانها مرة أخرى.

حاولت يائسةً أن أتذكر ما حدث، ولكني فشلت في استعادة الذكرى. نظرت إلى السيارة والسائق والمنظر الأخضر في الخارج، ووقعت في حيرة بشأن من أنا وأين أنا؟ استطعت استحضار الخوف، كنت خائفة من والدي، من أن يكتشف الأمر، من أن أكون حاملا. وظننت أنني قد أنجب طفلاً هناك، وبما أنني لن أتجرأ لطرده بعيداً، فوالدتي ستكتشف ما فعلته.

اليوم فقط، بعد مرور سنوات، تبادر إلى ذهني ذكريات الماضي — أقسم بالله إنها ومضة ارتجاعية، كإشعاع ضوء أبيض نظيف بأنني لم أرتكب شيئاً خاطئاً. ولم أرتكب ذنبا، ولا لوم عليّ. كنت ابتسم ببراءة على عازف الطبلة لروما ديفي وهو هاجمني، كان وحشيا في منتصف عمره. وسامحته، فأنا شخصية كريمة بهذا المعنى. لقد سامحت حماتي وزوجي راميش على كل الفظائع التي أتذكرها والتي لا أتذكرها. لقد سامحت فرقات خان على تصرفه الذي لا يوصف. والأهم من ذلك أنني سامحت نفسي. ذنبي، ومخاوفي، وصمتي، وكرهي لجسدي - حل كل شيء محله. عرفت فجأة كل ما حدث لي وراميش، ولماذا توقفت عن الغناء.

في العصر الحاضر، يسمون ذلك بـ إساءة معاملة الأطفال. دائماً، وجدت ذلك الأمر غير قابل للتصديق، كذلك تلك المقالات الصحفية المملة والمقابلات

التلفزيونية، وتلك الصدمة المبالغ فيها، ولكن الآن بعد أن استجمعت ذاكرتي تلك القطعة المفقودة من الأحجية، الآن بعد أن أتذكر ماذا حدث، الآن بعد أن عثرت على هذا الدليل المهم، يبدو الأمر كما لو أن الغيوم قد انفصلت وسمحت لضوء الشمس بأن يدخل. كان هذا ما أدى إلى كل الخيانات اللاحقة. وكل ضرر لاحق قد أكد ذلك الهجوم المرير الأول.

كانت ثقتي هي التي قد تعرضت للإساءة، وبمجرد انتهاك هذا الدفاع الأول، بدأت العملية بجِدِّيَّة: والداي أعطياني مثل قطعة أثاث، أنا وافقت، كما أوافق دائمًا، والذنب ينخر داخلي، ويأكلني حتى اليوم. في طريق عودتي من آغرا، كانت أغنية السائق المتعثرة قد أفرجتني عن ذلك السجن الخيالي، وذلك الماضي المنسيّ.

كذلك يحدث بي، كل شيء يحدث بسرعة كبيرة. الآن، مع سرعة الحمائم التي ترفرف، قد انفلتت تلك الذاكرة الخاضعة للرقابة من فخاخ الماضي. لست بشخصية شاعرية، وأنا لا أختلق هذا، لكن ما حدث بعد ذلك كان نوعًا ما رمزيًا، لقد جعلني أشعر بالتفاؤل، بطريقة ما. كنا ما زلنا على الطريق المؤدي إلى دلهي، وإلى الغرب، كانت السماء صافية، وانتشر قوس قزح مضيء في ابتسامة فوق الأفق، وألوانه المتعددة تتلألأ في السماء اللؤلؤية.

هذا أمر شاعري بقدر ما أسمح لنفسي أن أكون. عائلتي سِندية، علما بأن جدتي كانت بنغالية. لم أنفجر بالغناء، حتى أنني لم أبتسم، لكن الأيدي الحديدية السبعة المحيطة بقلبي كانت قد تفككت. كان المستقبل مستقيماً وسهلاً مثل الطريق أمامي، والماضي قد وَلَّى الدبر. ولدى العودة من آغرا تركته ورائي في مكان ما على الطريق، مع تاج محل وأَشياء أُخرى.



خاطرة

لما انتقل روحك إلي

يونس ابن عبد الله الهندي *
yoonuspang93@gmail.com

هذا دمع من أدمعة حبيبك، وجوهر يدخر قلبك، وسلاسل أربط بها حبك. مررت ألف سنوات على جدب العشق. قد جفت عيناي كساوة وصار ذكرك فيّ غبارا في الكوى. فارقتني يوما ازدهر فيه حبنا وغبت مني يوما نوّر قلبي عشقنا. شممت دمي، وا عجباه! رائحة الريحان، أم كنت جاريا فيّ أو نقلت دمك إلي.

عندما كتبتك في ورق، كانت أيامي حزنا وشجنا وكان نهاري مظلمة وبدني ممثلة والألفاظ التي أحيت ذكرك ما زال مهتكا أجسامي ومسهرا منامي. كنت آخذا زمام عيني من ذرفة الأدمعة و رماني سهما مسموما على نفسي.

يا من نطقت كل قطرة من دمي بأني أعشقك وأصبحت وأنت بحياتي وإن كان لا بد من الموت فأنا أتمنى أن أموت وأنت بجانبي. أحببتك وسأظل أحبك وكم أحبك وحبي بدرجة الجنون، أحبك يا آية في الجمال ويا أحلى ما في الأكوان عقلي لا يفكر إلا فيك وكل نبضة بقلبي لك.

اعلم، لم أكن صاحبك الذي يخدعك بالملق ولم أكن فرحا عندما كنت ترحا وكنت لك مؤنسا في حزنك وسرورك . الثلج نزيل الشتاء والشمس

---

* باحث في جامعة دار الهدى الإسلامية.

نزيل الصيف والزهور نزيل الربيع وأنت نزيل عمري. ووجهك مدفون في عيني، يا ليت إحساسي حبرا وسماؤك ورقا.

ما كنت حيا ولا ميتا حينما تساقطت مني وصار حبي أرملا وقلبي عنك معقولا ودموعي جدولا وليس في الأرض حجر ولا ثقب إلا وقد فتشتك فيها ولا تظن هذه كلها حبر قلمي، بل قلب حبيب أحبك خالصا وأسلم نفسه لك والله إن كنت روحا عذبا في التراب لأطير إليك وشيكا. ذكرت شعرا حينما كتبت هذه الرسالة إليك:

"إني المنية لم أكن بميت
ما دمت في عمق القلوب ذكرا"

والله إن كانت الشمس زمام النهار والقمر قائد الظلام فأنت مطوال عيشي. كل ما ألمك ألمني وكل ما أزعجك أزعجني وكل ما أسرك أسرني، فلذا لا تحرمني من تبسمك السنية.

كأن حبنا زهرة، ولا بد أن نرويها كل يوم بالوفاء. لو كانت القلب والعين تنطق ليس لي إلا شفاه تقول"أحبك" لأجلّي الحب ولكن

حبّك صمت يستعصي على الألفاظ التعبير عنه، وحبّك بوح ما تحمل قواميس الدنيا معناه. الثلج هديّة الشتاء، والشمس هديّة الصيف، والزهور هديّة الربيع، وأنت هديّة العمر. صورتك محفورة بين جفوني، وهي نور عيوني، عيناك تناديان عينيّ، يداك تحتضنان يديّ، همساتك تطرب أذني

وهنا أختتم كتابتي لأنه لو كانت المداد بحرا في حياتك كلها لنفذ البحر قبل أن تنفذ ذكرك ولو جئنا بمثله مددا.

.... ❖❖❖❖❖ ....

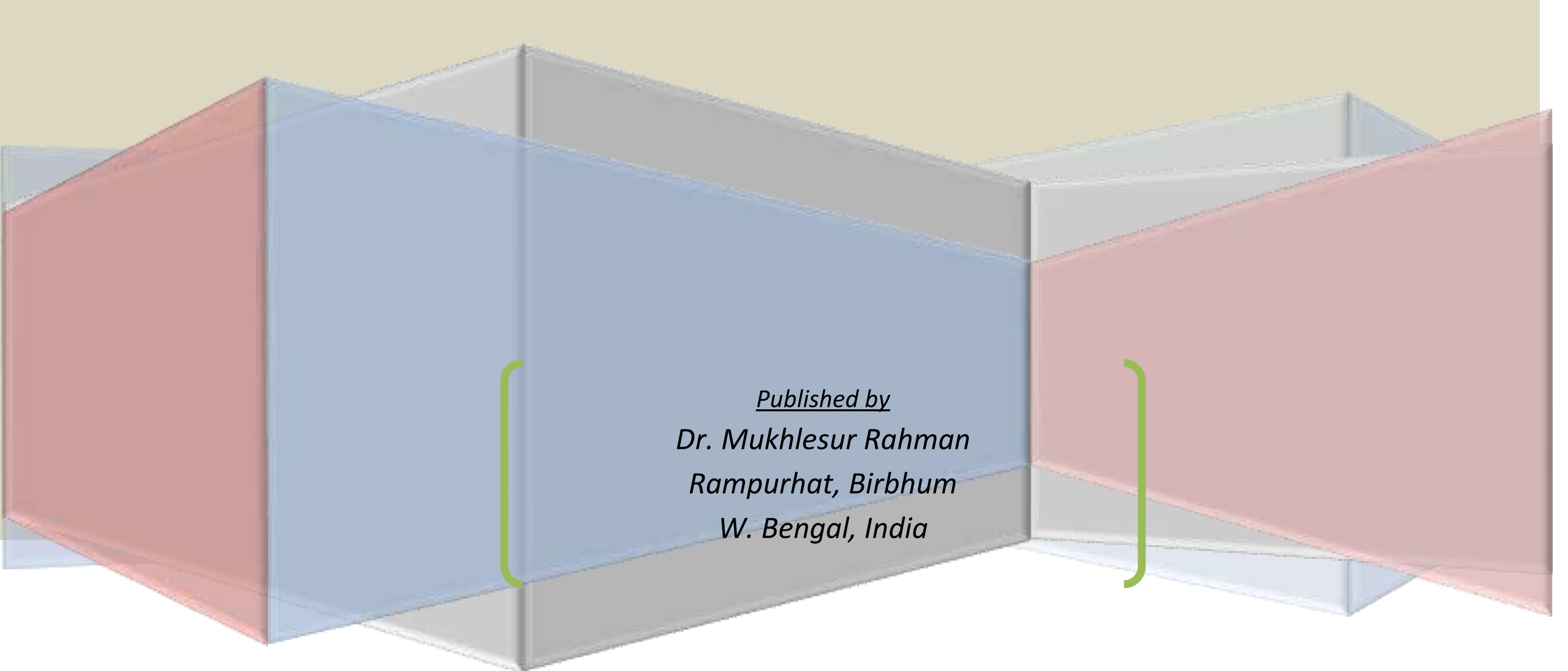
Hilal Alhind

(An Online Quarterly Peer-reviewed International Journal)

Vol. No.2, Issue No. 2
April-June, 2022



Editor-in-chief: Prof. Mujeebur Rahman



Published by
Dr. Mukhlesur Rahman
Rampurhat, Birbhum
W. Bengal, India